

TEMA 5- EL RENACIMIENTO.

1. Características esenciales del Renacimiento italiano y su periodización.
2. El mecenazgo en el Renacimiento italiano y la consideración del artista
3. El Quattrocento:
 - A- Arquitectura: Brunelleschi, Alberti y Bramante
 - B- Escultura: Ghiberti, Donatello
 - C- Pintura: Masaccio, Piero della Francesca y Botticelli
- 4- El Cinquecento:
 - A- Clasicismo: Leonardo, Miguel Ángel, Rafael y Tiziano
 - B- Manierismo: concepto
- 5- El Renacimiento en España:
 - A- Arquitectura: plateresco, clasicismo, herreriano
 - B- Pintura y escultura. El Greco

Obras:

- | | |
|--|---|
| <i>1- Santa María de las Flores, Brunelleschi</i> | <i>24- Fachada de la Universidad de Salamanca</i> |
| <i>2- Interior San Lorenzo, Brunelleschi</i> | <i>25- Palacio de Carlos V en La Alhambra</i> |
| <i>3- Fachada Santa María la Novella, Alberti</i> | <i>26- Monasterio de El Escorial</i> |
| <i>4- San Pietro in Montorio, Bramante</i> | <i>27- El entierro del Señor de Orgaz El Greco</i> |
| <i>5- San Pedro del Vaticano, (varios)</i> | <i>28- La Adoración de los Pastores El Greco</i> |
| <i>6- Il Gesú de Vignola</i> | <i>29- El caballero de la mano en el pecho El Greco</i> |
| <i>7- Puertas del Paraíso, Ghiberti (creación y expulsión Paraíso)</i> | |
| <i>8- David de Donatello,</i> | |
| <i>9- Gattamelata de Donatello,</i> | |
| <i>10- David Miguel Ángel,</i> | |
| <i>11- Moisés Miguel Ángel,</i> | |
| <i>21- El tributo de la moneda Masaccio,</i> | |
| <i>13- Anunciación de Fra Ángelico,</i> | |
| <i>14- Madonna del duque de Urbino de</i> | |
| <i>Piero Della Francesca,</i> | |
| <i>15- Virgen de las Rocas de Leonardo,</i> | |
| <i>16- Última Cena de Leonardo,</i> | |
| <i>17- Gioconda de Leonardo,</i> | |
| <i>18- Escuela de Atenas de Rafael,</i> | |
| <i>19- Bóveda Capilla Sixtina de Miguel Ángel,</i> | |
| <i>20- La tempestad de Giorgione,</i> | |
| <i>21- Venus de Urbino de Tiziano,</i> | |
| <i>22- Carlos V en Mülberg de Tiziano,</i> | |
| <i>23- Lavatorio de Tintoretto,</i> | |

1- Renacimiento y Humanismo.

1.1- Cronología y periodización:

Renacimiento es el movimiento artístico y cultural de Europa de los siglos XV y XVI. Se pueden distinguir los siguientes **periodos**:

- a) **Quattrocento.** Se desarrolla en **Floencia en el siglo XV** bajo el mecenazgo de la familia Médicis. Paralelamente en Flandes, en torno a la figura de Van Eyck y del descubrimiento de la técnica al óleo, nos encontramos con el **Renacimiento nórdico**. En esta etapa se define un lenguaje artístico diferenciado del medieval
- b) **Clasicismo.** Se desarrolla entre **1480 y 1525** con centro en **Roma** y bajo el mecenazgo del Papado que se contagia de la nueva cultura, incluso del paganismo mitológico. Representa el momento de perfección absoluta y de equilibrio.
- c) **Manierismo.** Entre **1525 y 1575**, con centros en **Floencia, Roma y Venecia**. Responde a un momento de crisis en los valores renacentistas y que abre la transición al Barroco

1.2- Origen y difusión

Surge en Italia por la presencia de restos de la Antigüedad clásica, por la escasa importancia de los estilos medievales y, sobre todo, por la prosperidad comercial de sus ciudades, cuyos gobernantes, imbuidos del Humanismo, se convierten en mecenas de los artistas. Se recupera la idea de la Antigüedad de patrocinio estatal del arte como instrumento de autoridad, tal y como se plasma en edificios emblemáticos o en los intentos de reordenación urbana.

Así, en Floencia, la corte de los Médicis, influyente familia vinculada a la banca y al comercio, se convierte en un vivero de intelectuales y artistas. Aquí se forman las primeras Academias que, a la manera clásica, agrupan y forman artistas dentro de la corriente filosófica del neoplatonismo, corriente conciliadora que plantea una nueva mirada al mundo clásico hermanándolo con el pensamiento cristiano. Entre los miembros de la familia destacan Lorenzo (1499-1492) y Cosme (1519-1574).

Se expande de las ciudades italianas a otros puntos de Europa a fines del siglo XV mediante la exportación de obras, los viajes de artistas italianos o la marcha de los artistas europeos a Italia a aprender de los maestros, tendencia que perdurará hasta el siglo XIX.

1.3- Contexto socioeconómico

Corresponde a una época de fortalecimiento del poder regio, lo que supone la pérdida del poder político de la nobleza, aunque no del económico. Paralelamente se afianza la aristocracia del dinero (burguesía)

Se produce la ruptura de la visión tradicional del mundo, con el descubrimiento de América, y de la unidad religiosa de la Europa Occidental con la Reforma luterana.

1.4- Consideración del artista

No se le considera un artesano puesto que su trabajo se basa en la reflexión, en la experimentación y en el estudio. Por eso el arte se puede considerar una ciencia más y, como tal, una actividad intelectual. Esta nueva situación permite el desarrollo de la teoría artística y el nacimiento de la Historia de arte como disciplina.

1.5- Influencia de la Antigüedad

Se rechaza la barbarie del arte medieval y se vuelve la mirada a la Antigüedad. Pero no se trata de copiar modelos antiguos, si no recuperar una cultura. Por el peso del cristianismo, la Antigüedad sirve para aportar modelos para el hombre cristiano.

Se recuperan los siguientes elementos:

- a) Los tipos de edificios y los sistemas constructivos
- b) Los tratados clásicos con referencias a la perfección, equilibrio...

- c) La **enseñanza del griego**
- d) La **filosofía neoplatónica** por la cual la belleza terrestre es imagen de la superior por la que debe depurarse de imperfecciones para ser representada.
- e) **Representación de divinidades paganas como símbolo de valores de la época**

1.6- Principios del Humanismo

Este **movimiento intelectual** de los siglos XV y XVI, que nació como aspecto filológico, de recuperación de los textos y las lenguas clásicas, pero que acabó definiendo todas las manifestaciones culturales de la época, se **caracterizaría** por:

- a) **Retorno a la Antigüedad clásica**
- b) **Antropocentrismo** frente al teocentrismo de la época anterior, que desemboca en el naturalismo: el arte no debe representar sólo a la divinidad, si no que debe conseguir belleza y perfección, por ejemplo, en la descripción del desnudo humano
- c) **Confianza en el hombre y en sus posibilidades de progreso**
- d) **Tolerancia y ruptura con los dogmas**
- e) Estudio y **análisis crítico y filológico de las fuentes clásicas**, así como su difusión mediante la prensa
- f) **Concepto de belleza basada en el canon, la armonía y el equilibrio**, con el resultado de un naturalismo idealizado. En pintura se inventa la perspectiva lineal y la aérea como medios racionales de representar la realidad. En arquitectura se busca el equilibrio de las dimensiones, la definición por medio de formas geométricas sencillas proporcionadas entre sí.

3- El Quattrocento

A- La arquitectura del Renacimiento: Brunelleschi, Alberti, Bramante

La **arquitectura renacentista** se inicia gracias a una doble vía: la **recuperación** de la tradición arquitectónica de la Antigüedad a través **de elementos propios de edificios romanos** fundamentalmente y de la **configuración de un cuerpo teórico** sistematizado por el que se ofrecen normas básicas para la creación de un lenguaje basado en la unidad espacial obtenida mediante la aplicación del módulo.

La arquitectura, que no necesitará los espacios grandiosos del gótico, **recupera el vocabulario constructivo clasicista**. Los elementos sustentantes son, de nuevo, pilastras y columnas de acuerdo con los cinco órdenes clásicos (dórico, jónico, corintio, corintio compuesto, toscano) con ligeras variantes. El arco empleado será el de medio punto.

Los **diseños** arquitectónicos **se realizan** de acuerdo **con un profundo estudio matemático**, guardando **los principios de simetría y armonía**. Para ello **se usan módulos geométricos**, como el cuadrado, que se repiten con medidas exactas para obtener una visión final armónica. El resultado es lo que se valora como belleza, producto de la correcta proporción que se encuentra en la propia naturaleza.

La necesidad de construir edificios a la medida del hombre tuvo una especial relevancia en los templos. La aplicación del lenguaje clásico a un edificio como la iglesia cuya tipología carece de antecedentes en la Antigüedad lleva a los arquitectos a replantearse la situación. Por un lado **se sigue utilizando la planta basilical**, herencia del mundo romano, que se había mantenido durante la Edad Media, aplicando un lenguaje clásico en su construcción (arcos de medio punto, órdenes clásicos)

Por otro lado se desarrolla con fuerza la idea de **planta central**. El círculo es considerado como imagen de la perfección, de lo que no tiene principio ni fin, de manera que se convertirá en lo más oportuno para expresar la divinidad. La planta centralizada, de acuerdo con el correcto sistema de proporciones, reflejaba la armonía universal y la belleza ideal.

En muchas ocasiones se intentarán **combinar ambas opciones, desarrollando el crucero** para desarrollar espacios diáfanos y amplios, sin los juegos lumínicos del arte gótico. Esta idea proporcionó

un gran interés en **la cúpula**, una bóveda semiesférica que sirve para cubrir un espacio cuadrangular que pasa a una planta circular. Las cúpulas son, a su vez, símbolo del universo y presencia constante en la arquitectura religiosa del Renacimiento.

a.1- La base teórica de la arquitectura

El siglo XV supone una etapa de formación y consolidación de las teorías arquitectónicas que alcanzan su apogeo en el siglo siguiente. El respeto a la proporción y a la armonía se complementa con la constante mirada hacia el pasado clásico. **En 1416 se descubre el texto De Architectura, del arquitecto romano del siglo I a. C. Vitrubio.** La aparición de esta obra y su posterior publicación sirvió de base a la teoría arquitectónica renacentista.

a.2- La teoría urbana

Las dificultades para remodelar la ciudad medieval, de acuerdo con los nuevos principios, sólo permitirán modificaciones parciales. Frente a la intrincada red urbana, **el urbanismo renacentista busca espacios racionales y organizados que respondan a unas reglas.** Los teóricos plantean ciudades utópicas de nueva planta con un diseño regular, según se habían construido las ciudades romanas. Los modelos urbanísticos deben responder a una distribución organizada de los espacios públicos, las áreas residenciales y comerciales.

Alberti propone un modelo de ciudad unitario con plazas y calles principales porticadas. Las grandes ciudades conviene que se doten de calles rectas, y las pequeñas, con calles ligeramente curvas. Propone también una **zonificación funcional**, y así aconseja que las tiendas se sitúen cerca del foro y diferentes mercados para distintos productos.

Antonio Averlino (Filarete, 1400-1469), que realiza distintas obras en Milán al servicio de los Sforza, **proyecta una ciudad ideal denominada Sforzina.** Ciudad hecha a la medida del hombre, se trata de un trazado que parte de una planta circular con dos cuadrados inscritos y yuxtapuestos en ángulos de 45°. Las calles rectas se disponen radialmente siguiendo la planta estrellada resultante. La plaza central organiza racionalmente el entramado urbano con su catedral y su palacio. Otras plazas secundarias se dedican a diversas funciones: comercio, mercados, iglesias parroquiales. También tiene en cuenta la distribución espacial de otros edificios públicos, como el teatro, el hospital, la prisión o la casa de la moneda

A Francesco di Giorgio Martín (1439-1501) se le atribuye la perspectiva urbana de una ciudad renacentista: plaza porticada con templo centralizado. En su tratado destaca la consideración de la plaza como elemento generador del espacio urbano. Distintas plazas albergan diferentes funciones (almacenes, mercados, aduanas...) y los prostíbulos y las tabernas los sitúa en partes distantes de la ciudad. Su planteamiento de las ciudades fortificadas tendrá éxito en el siglo XVI

Hasta nosotros ha llegado alguna **actuación urbanística integral**, como sucede con **el centro histórico de Pienza**, en Toscana. La villa natal del papa humanista Pío II (1458-1464) se vio embellecida por el mecenazgo del pontífice. Además de cambiar su anterior nombre de Corsignano por otro alusivo a su nuevo creador, se proyectó una catedral, que responde al modelo de templo clásico, y un palacio urbano relacionado directamente con el entorno natural.

a.3- Los nuevos tipos constructivos

En el nuevo contexto urbano era necesario perfeccionar o crear nuevos tipos de arquitectura civil. Los **palacios** dejan de ser concebidos como fortalezas y son la imagen del nuevo poder ciudadano, residencia de nobles y comerciantes enriquecidos. Tiene estructura cúbica en torno a un patio porticado central o cortile, que actúa de distribuidor. La decoración de las fachadas se basa en la utilización de un aparejo peculiar, el almohadillado (sillares con la aristas rehundidas), y en la utilización de elementos puramente arquitectónicos relacionados con el mundo clásico (pilastras de diferentes órdenes, series de arcos de medio punto, cornisas muy pronunciadas).

Además de los palacios, **los hospitales** fijan ahora una tipología concreta. Adopta una disposición en cruz, en cada uno de cuyos brazos estaban las salas de los enfermos, con una iglesia en el centro.

La **villa** renacentista ya no se concibe como explotación agrícola, sino como lugar de ocio, de placer, al tiempo que como lugar de evasión de los negocios y refugio cultural. La tipología fue establecida por Sangallo (1448-1516). En la parte inferior se sitúan los servicios, y rodeando los cuatro costados de la planta hay una galería de arcos. La planta cuadrada está centrada por un gran salón transversal que alcanza dos pisos de altura. Este salón va precedido en sus cuatro ejes por cuatro vestíbulos. Esta preocupación por la distribución simétrica y por la valoración plástica y estructural de los ejes que en el exterior se concreta en pórticos con forma de frontón clásico.

Durante el siglo XV **no cuaja** entre los arquitectos florentinos **un modelo de biblioteca**. A lo sumo hay una adaptación de los elementos del nuevo lenguaje al espacio del studio conventual

a.4- Filippo Brunelleschi (1377-1446)

Formado en contacto con el ambiente científico y filosófico de Florencia, el escultor y arquitecto Brunelleschi no nos ha dejado ninguna obra teórica por escrito. **Junto con Donatello y Masaccio es uno de los iniciadores del Renacimiento** y uno de los primeros artistas del Quattrocento en unificar en su persona algunos de los principios del humanismo. Arquitecto, escultor, inventor de máquinas e ingeniero, interesado sobre todo en el arte de las matemáticas, será el que **definirá con toda precisión** los principios fundamentales del sistema y de las **leyes de la perspectiva**.

Pórtico del Hospital de los Inocentes (1419)

Se realiza por encargo de la Corporación de la seda como cuerpo añadido a una obra gótica. Consiste en una logia que permite la relación entre edificio y la plaza.

Formalmente es una arquería de medio punto sobre columnas corintias compuestas, con medallones en las enjutas. Sobre la clave del arco se sitúan, en el piso superior, vanos rectangulares. El interior se cubre con tramos de bóveda vaída.

Muestra, en el empleo de elementos antiguos y en la utilización del módulo, la conciliación entre la tradición y la renovación. El módulo empleado es la columna: su altura es igual a la luz del arco, lo que define un tramo que, repetido, logra la creación de perspectiva. Utiliza elementos decorativos romanos (bandas de entablamento, medallones, frontones triangulares) pero sin sentido arqueologizante, pues, por ejemplo, el fuste es demasiado esbelto.



Iglesia de S. Lorenzo (1440-1445)

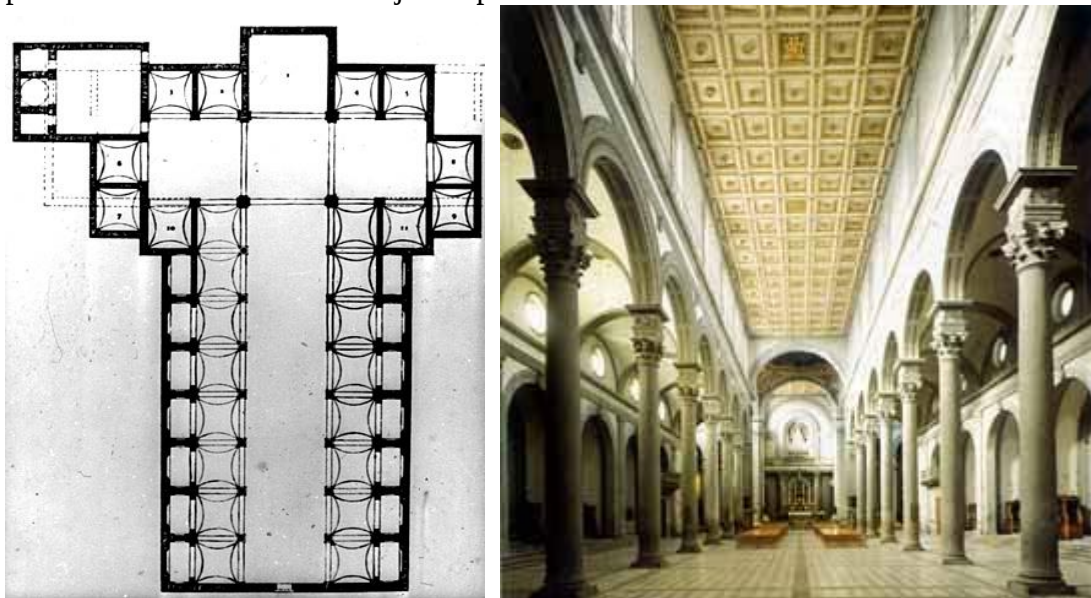
Supone la racionalización de la planta de cruz latina por el uso de formas geométricas simples sujetas a la teoría de la proporción.

Emplea como módulo el cuadrado del crucero, del que se obtienen los brazos del transepto y la cabecera, la nave central (cuatro módulos), las naves laterales (cada tramo es la mitad del módulo) y

las capillas (un cuarto de módulo). Con el uso del módulo se consigue crear la ilusión de centralización.

Se cubre con cúpula sobre pechinas en el crucero, cubierta plana en la nave central y en las capillas, y tramos de bóveda vaída en las naves laterales. Emplea elementos decorativos clásicos: casetones en la cubierta de la nave central, tramos de entablamento a modo de cimacio sobre las columnas de orden corintio compuesto. Estos elementos, en piedra gris, contrastan con el blanco de los muros y subrayan la distribución geométrica de la obra. Esta bicromía es muy característica de sus obras.

El espacio se reduce a tres ejes ortogonales (alto, ancho, largo) que definen planos proyectados en profundidad degradados en dimensión y que constituye una pirámide visual y lo convierte en un hecho plástico. La luz recalca estos ejes de profundidad.



León Battista Alberti (1404-1472)

Escritor, filósofo, arquitecto, músico, teórico del arte, defiende la primacía del proyecto sobre la realización práctica. Escribe tres tratados sobre artes (pintura, escultura y arquitectura) que fundamentan todo el arte del renacimiento. En “De re aedificatoria” parte del conocimiento de Vitrubio y de los edificios romanos para asumir los elementos clásicos dentro del nuevo lenguaje constructivo. Desarrolla el concepto de proporción como fuente de belleza: La proporción había de dominarlo todo, partiendo de módulos geométricos cuyo origen estaba en el estudio de las matemáticas y de la música. Establece analogías entre la figura humana y la arquitectura. El edificio resultaba así un organismo vivo en perfecta armonía con la naturaleza.

Iglesia de S. Andrés de Mantua (1470)

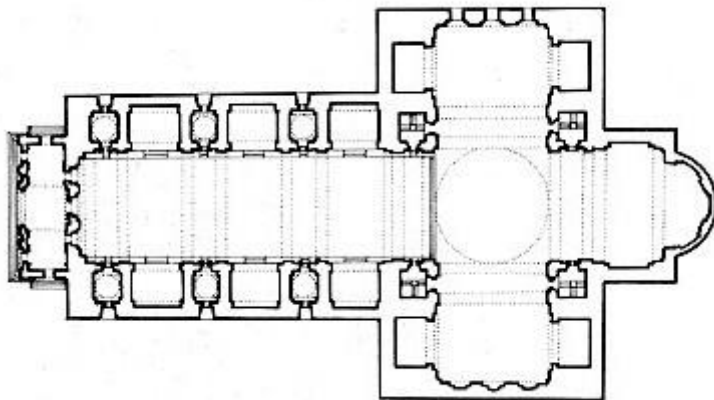
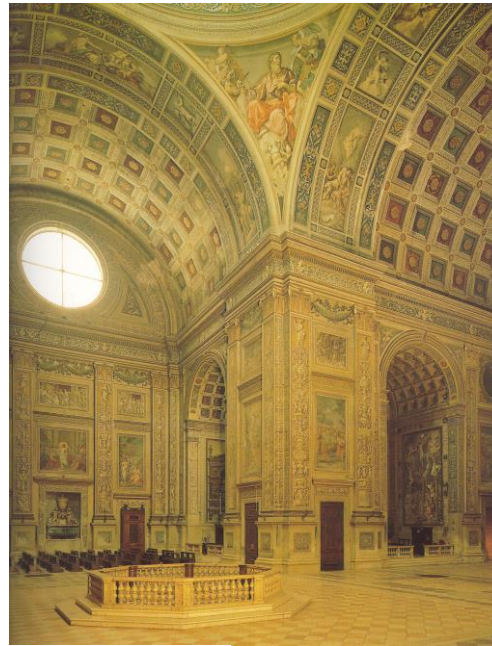
Presenta una planta de cruz latina de una sola nave, transepto y capillas laterales entre los contrafuertes. Toma como modelo la planta de salón gótica o la basílica de Constantino y servirá de referencia a la iglesia del Gesù que los jesuitas convierten en símbolo del barroco americano.

Vuelve a emplear el cuadrado como base modular para establecer la relación entre planta, alzado y fachada. Esta última, que puede inscribirse en un cuadrado, repite el esquema de arco de triunfo de un solo vano. Se basa en el contraste de zonas llenas y vacías en el interior (capillas y muro) y en el exterior (vacío del arco entre volúmenes de pilastras).

La nave central se cubre con bóveda de cañón decorada con casetones, el ábside con bóveda de cuarto de esfera, el crucero con cúpula sobre pechinas y en las capillas alternan bóvedas de cañón transversal y cúpulas.

La fachada sólo tapa parte de la basílica, dejando a la vista la bóveda de cañón con los casetones. Se organiza en tres cuerpos: dos pilares enmarcados por pilastras y con tres niveles de vanos, y un vano definido por pilastras de orden corintio que soportan un arco de medio punto que se prolonga hacia el

fondo con una bóveda de cañón. El conjunto se remata con un entablamento y un frontón con decoración geométrica.



Iglesia de S. Francisco de Rímini (1447-1450) es un templo-mausoleo para Segismundo Malatesta y su esposa. Se le encarga revestir la fachada y los flancos para los que reinterpreta el arco de triunfo romano y el acueducto respectivamente. Las alusiones a la Antigüedad se comprueban en el podio, la columnaza, la tipología. Rechaza el concepto de arquitectura como muro limitador opta por una arquitectura como representación plástica definida por profundos claroscuros

Fachada de Santa María Novella (1456-1470). Realiza una fachada-telón para una iglesia gótica en la que utiliza placas de mármol con formas geométricas inspirándose en el románico florentino de S. Miniato del Monte. La composición se basa en el cuadrado como módulo y en juegos de proporciones surgidos de la adición o división del primero, logrando ritmo y armonía. Los contrafuertes con volutas, que unen el templete con frontón triangular con el basamento, tendrán éxito en el Renacimiento.

Entre 1446 y 1455 se inician las obras sobre el proyecto de Alberti para el *palacio Rucellai*. La tipología del edificio alcanzará gran éxito en Florencia y sobretodo en Roma



B- La arquitectura del clasicismo

El Cinquecento será una **etapa de consolidación** de las innovaciones del siglo anterior. El lenguaje clásico es asimilado por todos los artistas. Aparecen figuras geniales, como Bramante o Leonardo, a caballo entre ambas centurias.

Los **tratados arquitectónicos se prodigan**, de forma que los avances científicos se unen a la creación artística. Los comentarios de Vitruvio son muy abundantes, añadiéndose ilustraciones y difundiendo por toda Europa como manual de arquitectos. Muchos de ellos escriben trabajos que ayudan a afianzar estos principios: Serlio fija nuevos modelos constructivos, Vignola profundiza en la clasificación de los órdenes, Palladio propone modelos de palacios y villas de recreo.

Predomina la **arquitectura estructural** con empleo de elementos arquitectónicos (pilastras, hornacinas ...) para la decoración. **Ganan corporeidad y consiguen efectos plásticos**. Se prefieren **plantas centralizadas** como símbolo de perfección, inspiradas en los tholoi griegos, en el Panteón... Los edificios **guardan proporciones cuidadas y adquieren monumentalidad**.

Bramante (1442-1514)

Nace en Urbino y, más tarde, coincide con Leonardo en la corte de los Sforza en Milán. Cuando se traslada a la Roma de Julio II, podemos decir que se **inicia el periodo llamado clasicismo arquitectónico**. En Roma abandona la arquitectura localista, llena de elementos decorativos de su etapa milanesa, y se centra de lleno en la **formulación y articulación de un lenguaje unificado, purista y clasicista** basado en un riguroso estudio de los restos de la Antigüedad.

La configuración del lenguaje clasicista la emprende a partir de la aplicación de los **principios de la perspectiva, de la proporción y de la simetría**, principios que se reflejan en su obra con un acusado sentido del ritmo, de la armonía y del equilibrio.

Planta de S. Pedro del Vaticano.

En 1503 el Papa Julio II decide sustituir la antigua basílica paleocristiana por una iglesia nueva acorde con la importancia monumental que había de tener la primera iglesia del mundo, y que era a su vez, tumba del apóstol, sede del pontificado y centro de la Cristiandad. En 1506 nombra a Bramante superintendente general de todas las obras vaticanas y le encarga el que será el primer proyecto del nuevo templo.

Para la **planta** Bramante elige un modelo centralizado: una cruz griega inserta en un cuadrado y, por ello, con varios ejes de simetría en sentido diagonal y lateral.

En el centro estaba ideado levantar una **cúpula**, así como otras cuatro en los codos de la cruz. A ello se le añadirían cuatro torres en los ángulos del cuadrado y cuatro pórticos en los extremos de los

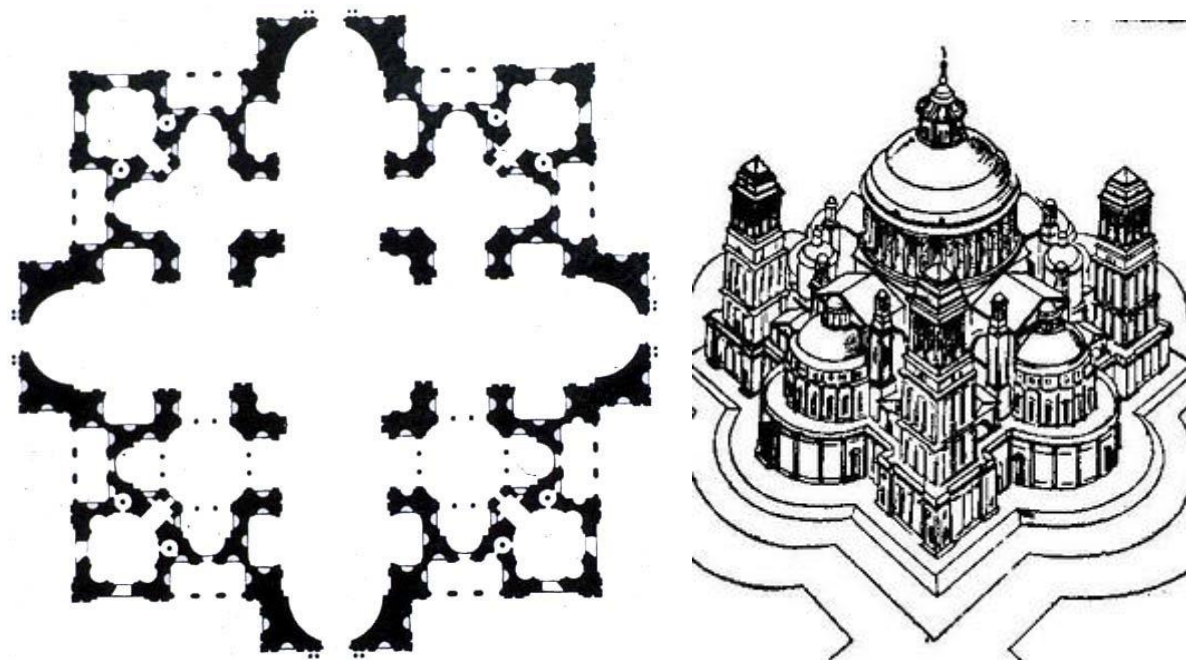
brazos, que se remataban además por medio de exedras. Las torres eran cuadradas y de prismas escalonados, y los brazos de la cruz se abovedaban en cañón.

Por su parte la cúpula central, de cuarenta metros de diámetro y una gran altura, contaría con una columnata rodeando el tambor, idea que mucho más tarde recogería la iglesia de S. Pablo de Londres.

Simbólicamente la planta, que se expande a los cuatro puntos cardinales, representaría la tierra, mientras que la cúpula sería la imagen del cielo. Así el edificio constituye la **expresión ideal del universo**. Esta simbología de carácter tradicional aporta al proyecto el sentido universal de la revelación y de la vocación católica de la Iglesia. Pero, además, también expresa el sentido histórico y la **conciliación entre la Antigüedad clásica y la tradición cristiana**. El protagonismo de la cúpula recuerda al Panteón, pero también a los martirios paleocristianos; este hecho concuerda con el sentido funerario del edificio construido sobre la tumba de S. Pedro

Esta planta ideada por Bramante revolucionaba el sentido de la arquitectura del momento, que como en la antigua Grecia, recuperaba **el valor de la masa y de los volúmenes externos**. Con ello la arquitectura vuelve a ser algo moldeable y por tanto escultórico.

Tanto Bramante como Julio II son conscientes, por su edad, de que no verán concluidas las obras. Tras la muerte del arquitecto en 1514, un año después de la del Papa, **sólo están construidos los cuatro monumentales pilares** que han de sostener la cúpula y que condicionarán la ejecución posterior que deberán acometer los arquitectos que se enfrenten al proyecto.



B- Nuevos géneros y técnicas de la escultura: Ghiberti, Donatello.

Lo mismo que sucedió con la arquitectura, la **abundancia de restos arqueológicos** del pasado clásico permitió la **reinterpretación** de la escultura **de acuerdo con los valores propios del Renacimiento**. La presencia de estos restos hizo que en Italia, incluso durante la Edad Media, la influencia de la escultura grecolatina: fragmentos de esculturas clásicas decoraban palacios y eran fuente de inspiración. Así, la evolución hacia las formas renacentistas se hizo en el siglo XV sin cortes traumáticos. La escultura consigue unas proporciones esbeltas, valorando la línea curva, a partir de la depuración de los modelos del gótico internacional.

La escultura sirvió para distinguir la propia condición humana y reflejar la grandeza del hombre dentro de la nueva sociedad. Para alcanzar la perfección se desarrolló el **estudio de las proporciones** del canon clásico. Para ello era necesario aproximarse a la anatomía y reflexionar sobre **la plasmación del desnudo** de acuerdo con la idea de perfección del hombre dentro de la Creación. Se pretendía obtener una **sensación de realidad**, que se incrementaba cuando se consiguió **transmitir la idea de ritmo y movimiento**.

En cuanto a los materiales y técnicas, la escultura se practica con obras de **bulto redondo o relieve**. Además de la madera, en Italia se usarán los mismos materiales que se habían empleado en la Antigüedad, especialmente **el mármol y el bronce**. La talla directa y el fundido, en el caso del metal, son técnica en las que se alcanza una gran perfección. La práctica del modelado se aplica al barro, posteriormente cocido y en ocasiones vidriado, con el que también se realizan obras plásticas. La orfebrería adquiere a veces un carácter escultórico, con piezas de gran finura en las que se aplica el fundido y el cincelado.

En cuanto a los **temas**, la escultura religiosa sigue siendo la más reclamada. **Los personajes sagrados adquieren la dignidad de los dioses clásicos y se representan con rasgos físicos totalmente humanizados**. El **tema mitológico**, inspirado en los modelos clásicos y en el uso del desnudo, empieza a ser muy frecuente. Su significado **se relaciona con principios morales o con determinados ideales** (Hércules simboliza la fuerza de la virtud).

En este periodo tienen un gran auge **el retrato** y los monumentos públicos. Su éxito es la prueba del lugar destacado que ocupaba la persona en el nuevo orden social y del elevado concepto que se tenía del urbanismo y de la vida en la ciudad. Los tipos de retrato más característicos son el busto y el retrato ecuestre, inspirado en el de Marco Aurelio. El monumento urbano, al igual que en la época romana, servía para exaltar las glorias de un personaje, de una familia o de una idea que se quisiera transmitir a los ciudadanos.

Además del retrato, destaca la **escultura funeraria** como imagen de la inmortalidad de la persona, con representaciones alegóricas en las que exaltan las virtudes del fallecido, personificadas en figuras con símbolos peculiares (justicia: balanza y espada; fortaleza: la columna). Es un modo de perdurar en la memoria, a pesar de la muerte, con una imagen realista del difunto. La costumbre, que ya existía en la Edad Media, llega a su punto más elevado.

Lorenzo Ghiberti (1378-1438), escultor y orfebre, es una de las primeras figuras que plasma en sus obras las inquietudes del nuevo estilo. Su intervención en las puertas del baptisterio de S. Juan en Florencia muestra el dominio **de la anatomía y la complejidad de la composición en los relieves**. El marco rectangular permite la realización de un esquema perspectivo. Para ello, sitúa como fondo escenográfico composiciones arquitectónicas vistas en perspectiva, al tiempo que reduce la escala de las figuras a medida que se alejan del punto de visión.

Donato di Betto Bardi, llamado **Donatello** (1386-1466), amigo de Brunelleschi, introduce en escultura **el método perspectivo y el elemento popular**. Formado en los talleres góticos y luego en el círculo de Ghiberti, pronto abandona las reminiscencias góticas y estudia los restos antiguos que encuentra en un viaje a Roma con Brunelleschi.

Emplea el bronce, el mármol y la madera con igual maestría. Sus esculturas tienen una gran energía y muestran dignidad en el retrato. **Conoce a la perfección la anatomía y domina el contraste de luces y sombras a través del trabajo de los volúmenes**. Estudia las proporciones del cuerpo humano y está muy influenciado por la escultura clásica, aunque no esculpe ningún tema mitológico. Las esculturas muestran **simplicidad y serenidad en las composiciones** dando como resultado formas elegantes y sencillas.

Busca la individualidad y aporta a las figuras sagradas unos caracteres personales que interpreta **como retratos** (*David o S. Jorge*). Le interesa captar la evolución de la edad del hombre. Estudia desde la representación de niños hasta la de ancianos en esculturas realistas como la del *profeta Habacuc*. Ese estudio de la realidad le permite tratar incluso el tema de la fealdad, buscando el contenido expresivo y dramático como se puede ver en su *Magdalena penitente*.



Andrea del Verrocchio (1435-1488)

La actividad de este artista, maestro de Leonardo, coincide con la época de Lorenzo el Magnífico. En la segunda mitad del XV se cierra el primer ciclo del arte florentino, dominado por los problemas de búsqueda de rigor científico en la composición de la obra de arte como medio de interpretación de la naturaleza y de la tradición clásica. Verrocchio prefiere la experimentación, el perfecto dominio del arte, a la especulación.

Antonio del Pollaiuolo (1431-1498)

Al igual que Verrocchio, prefiere el camino de la experiencia al de los sistemas ya elaborados. No **pretende** el equilibrio y la sutil expresión psicológica, sino la **energía**, el vigor como medio de **expresar la individualidad interior del hombre**. En *Hércules y Anteo* (1475-1478), interpreta correctamente el juego de músculos con rigor anatómico y nos introduce en el verismo absoluto cuando observamos la expresión psicológica del esfuerzo en Hércules y el sufrimiento agonizante en Anteo



C- La pintura: Masaccio, Piero della Francesca y Botticelli.

La pintura renacentista contribuye a expresar el papel del hombre como protagonista de la sociedad. **La nueva dimensión del ser humano permitía el estudio de su anatomía y la representación de la realidad que le rodeaba.** La filosofía humanista y la evocación del mundo clásico proporcionarán a estos una mayor consideración social. La pintura especialmente será reivindicada pronto como una auténtica ciencia. Su práctica obliga a un conocimiento de las proporciones, la luz, el movimiento y la profundidad, de acuerdo con el sistema visual de representación que ahora se descubre: la perspectiva.

c.1 Características generales.

a) Técnicas.

Siguiendo la tradición gótica continúan las **obras murales pintadas al fresco** y las de caballete **sobre tabla realizadas al temple**. El temple domina durante todo el siglo XV y, **hacia 1470, se introduce la técnica al óleo** que habían perfeccionado en Flandes los hermanos Van Eyck a principios del siglo. La pintura al óleo se aplicó primero sobre tabla y, enseguida, sobre lienzo; **los colores se emulsionaban en aceite de nuez o de linaza** que se disuelve más o menos con aguarrás; ello **permitió** pintar añadiendo capas de color, **obtener transparencias y veladuras** por la propia transparencia de la materia pictórica; el óleo proporciona **colores más vivos y brillantes**. Finalmente, la iluminación de libros, la miniatura, decae y desaparece sustituida por el grabado que potencia la imprenta.

b) Iconografía.

Continúa la **temática religiosa** que es la **más abundante**: todos los autores realizaron cuadros de temática religiosa y algunos, como Fra Angélico, en exclusiva. En estos cuadros lo nuevo no es el mensaje, sino la estética con que se representa: los fondos, el espacio, el modelado... el sentido que se desprende del cuadro, por ejemplo las “sacra conversazione” que muestra a los personajes sagrados en sencilla actitud de diálogo o escenas de Sagrada Familia o de la Virgen con el Niño (Madonna en italiano) concebidas como motivos dulces y amables. **El tema se humaniza**, y en primer término puede aparecer el retrato del donante (el burgués, el condotiero, el aristócrata...) que ha pagado la obra, que se incorpora al cuadro religioso y perpetúa así su presencia en este mundo, bien como oferente o bien sustituyendo al personaje sagrado. **La desacralización de la escena sagrada, la búsqueda de ambientes y situaciones cotidianas** y su utilización en el cuadro religioso, constituyen los síntomas más claros del realismo del Quattrocento.

Se desarrolla una **temática propiamente renacentista**, humanística, reflejando el paso del teocentrismo medieval al antropocentrismo moderno, paso que se materializa en una valoración de la vida terrena (interés por el hombre, la naturaleza y las obras del hombre) y de la Antigüedad grecorromana sobre los tiempos góticos medievales:

a) la valoración del hombre dará al **retrato**, siempre naturalista, más o menos decantado hacia la idealización o hacia el realismo. En el siglo XV son típicos los de perfil, o con una ventana al fondo que amplía el espacio y permite ver la naturaleza. Y en paralelo con la escultura, aparece el retrato ecuestre.

b) la valoración de la Antigüedad dará el **tema mitológico pagano**, del que, en el XV, Botticelli será su mejor representante.

El estudio de los clásicos grecolatinos estaba de actualidad y la pintura reflejaba el interés por las historias de la Antigüedad, con escenas como las contenidas en la *Metamorfosis* de Ovidio. Los pintores mostraron **interés por los restos arqueológicos** arquitectónicos y escultóricos **por la carencia de modelos de pintura clásica** y buscaran **inspiración también en los textos escritos**.

La **conciliación neoplatónica entre la cultura grecorromana y la cristiana** hace que los **temas paganos tengan un carácter moralizante** y convivan con los religiosos. En relación con la temática mitológica, muy frecuente en Italia y adecuada para los espacios civiles, estará la decoración

ornamental de los palacios renacentistas. Los hombres ilustres de la Antigüedad servían como modelo de virtudes que encajaban con la moral cristiana. Además se generalizaron las **alegorías**, por las que ideas, sentimientos o fuerzas de la naturaleza se personifican en figuras humanas con todo un lenguaje de atributos particulares.

c) Espacio.

La pintura medieval es bidimensional, se compone sobre un fondo plano, de color neutro, y para fingir la tercera dimensión el artista va a recurrir a la perspectiva ascensional, a la perspectiva inversa... Los pintores del Renacimiento crearon el espacio óptico tridimensional a base de un procedimiento científico, matemático y geométrico, que conocemos con el nombre de **perspectiva tridimensional** que supuso concebir el cuadro como una ventana y racionalizar el hecho de que la visión humana transforma las líneas paralelas en convergentes y que el tamaño virtual está en razón inversa a la distancia: la pirámide visual consta de una línea de horizonte sobre la que se sitúa el foco óptico, vértice de la pirámide, al que fluyen las líneas de fuga, y de las líneas de freno, paralelas a la del horizonte, que van resaltando las distancias.

Durante el **siglo XV se habla de perspectiva tridimensional lineal**, si exceptuamos a Masaccio, porque no se representa el aire, la atmósfera, lo cual determina que en el cuadro se vea con la misma nitidez lo que se representa en el primer plano que lo que se finge en el último. En cambio, desde **Leonardo**, se representa la atmósfera y se habla de **perspectiva tridimensional aérea** que, con matices, tendrá validez hasta el siglo XX.

d) Composición.

Concepto fundamental en pintura que hace referencia a la manera de organizar el espacio en que se presenta la obra y a como se agrupan y distribuyen en él las imágenes y los colores:

- el **marco** que delimita el espacio en que se presenta la obra, **no es importante** en la composición del cuadro renacentista y viene dado por la estructura del soporte físico del mismo: rectangular, semicircular o luneto, circular o tondo. La ley de adaptación al marco rígida, cuando aparece, es un recuerdo medieval, pues en el Renacimiento las figuras se adaptan al marco sin romper con el naturalismo.
- es importante considerar qué imágenes ocupan el centro físico de la obra: en la Edad Media estas figuras, que aparecen en tamaño jerárquico tiene un significado teológico. Durante el Quattrocento y el clasicismo se mantiene la **importancia simbólica del espacio central** pero, a veces, ocupa este puesto el donante que hasta aparecerá en el primer plano y, por tanto, de mayor tamaño, como signo de antropocentrismo.
- en el Quattrocento y en el clasicismo las **composiciones son equilibradas**, que parten de la simetría bilateral medieval pero sin su rigidez, dominando la idea de compensación de masas: un grupo de figuras y unas arquitecturas, una zona más cargada con colores fríos compensada con figuras de colores cálidos.

e) Fondos.

Durante la Edad Media fueron planos a base de colores neutros (purpúreos, dorados, divididos en bandas...) de modo que eliminada la naturaleza, se realzaba la importancia del tema. Con el Renacimiento aparecen los **fondos naturalistas**, ya sea de arquitecturas que evolucionan con el estilo, **o paisajísticos**, aunque estos sean ideales y no un paisaje concreto. El paisaje se convertirá en un tema en el Barroco.

f) Luz.

Será el elemento de primer orden en la pintura desde el Renacimiento. **Durante el siglo XV es una luz difusa** que no se sabe siempre de donde procede y cuya misión es hacer posible el modelado. Pero desde **Leonardo aparecen focos iluminando racionalmente el cuadro**.

g) Modelado.

En pintura se refiere al dibujo y al color, a la manera de aplicar y mezclar las líneas y los colores para representar la forma y reflejar la incidencia de la luz sobre los cuerpos y, así, representar el volumen y las texturas de la materia. Las aportaciones se resumen así:

Modelado	Luz	Penumbra	Sombra	
Claroscuro puro	blanco	gris	Negro	
Claroscuro de color	Color y blanco	Color y gris	Color y negro	Siglo XV
Sfumato	Menos color y más gris			Leonardo
Colorismo	amarillo	naranja	rojo	Escuela veneciana

En general, durante el siglo XV **predomina la línea sobre el color** y, en especial en la escuela veneciana, el dibujo casi no se ve, predominando el color sobre la línea.

h) Consideración del artista.

El mecenazgo de los poderosos, que colocaban bajo su protección a los artistas, sirvió para que muchos de ellos intentaran liberarse del rígido sistema gremial. Los gremios imponían unas reglas mercantiles que limitaban la libertad creativa, regulando el aprendizaje o la comercialización de las obras. La valoración del arte iba unida al aumento del coleccionismo y a la acumulación de obras de arte como un signo de prestigio social. Este hecho ayudó a que el pintor fuera visto cada vez más como un intelectual y no como un artesano.

c.2- Los maestros florentinos

Fra Angélico (1400-1455). Su pintura representa el **nexo con el periodo gótico**. Sus composiciones se caracterizan por la dulzura de los modelos, de belleza idealizada y actitudes serenas. Recuerdos de la pintura goticista son el dorado de los nimbos de las figuras sagradas y la minuciosidad de los paisajes. En las arquitecturas incorpora el uso de la perspectiva, como se puede ver en algunos de sus populares cuadros sobre el tema de la Anunciación.

Masaccio (1421-1428) protagoniza la **ruptura con el periodo anterior** y su personalidad en la pintura equivale a la de Brunelleschi en arquitectura. Su forma de pintar adopta todas las novedades de la época. **Las formas emplean el color por encima del dibujo y el resultado son cuerpos muy definidos en cuanto al volumen**, casi escultóricos, con desarrollo del plegado de los ropajes. **Los escenarios tienen una lograda profundidad y captación del ambiente atmosférico**. La búsqueda de la realidad le permite mostrara el **dramatismo y el dolor** en las actitudes llenas de emoción.

Piero della Francesca (1420-1492) investiga en el campo de la perspectiva y escribe un tratado sobre el tema (De prospectiva pigendi). El rasgo más notable de su pintura **es el dominio de la luz y la sombra**, que utiliza con fines simbólicos, **y las representaciones arquitectónicas**, verdaderos elementos de las construcción en perspectiva. La luz no parece que provenga del exterior, sino que, por el contrario irradie del mismo, pues los colores son luminosos. Este dominio de la iluminación le sirve para determinar los volúmenes y representar el espacio. Surge así un mundo de ambientes irreales nacido no sólo del efecto extraño de la luz, y de la geometrización del espacio en perspectiva, sino también de la corporeidad de sus figuras, rotundas, casi arquitectónicas.

Botticelli (1445-1510) estará muy influenciado por el espíritu neoplatónico. Sus composiciones son dinámicas y con gran dominio del dibujo. Trata a menudo temas mitológicos, con una suave sensualidad. Su pintura representa una vía de plena idealización platónica en medio de las experimentaciones renacentistas. No en vano es uno de los seguidores más significados de la corriente filosófica neoplatónica que liderada por Marsilio Ficino y Pico della Mirandola se desarrolla en la corte de los Medicis.

Esta es una corriente estetizante. Su **pintura** será por tanto **delicada, de líneas definidas y onduladas y ritmos danzarines, de luces diáfanas** que convierten en poemas sus pinturas. Se formó en el taller de Federico Lippi primero, y de Verrocchio después, lugar en el coincidirá con Leonardo que es sólo siete años más joven que él. La antítesis de ambas personalidades explica también las diferencias en sus obras, hasta el punto que al primero podemos considerarlo como último de los grandes maestros del Quattrocento y al segundo el primero del Cinquecento.

A finales del siglo XV prendieron en Florencia los violentos sermones del dominico Savonarola que arremetió contra el humanismo paganizante y la relajación de costumbres que imperaba en la corte medicea predicando arrepentimiento y penitencia. Cayeron los Médicis y el fraile llegó a gobernar la ciudad hasta que fue excomulgado y quemado como hereje. El sensible espíritu de Botticelli sucumbió a los encendidos sermones del fraile y no sólo llevó sus obras mitológicas a la hoguera de la vanidades, sino que tras su muerte sólo pintará temática religiosa de expresividad trágica (Santo Entierro).

Autor de temática religiosa idealizada como el Tondo del Magnificat o la Anunciación, pero en otras, como la Adoración de los Magos en la que la devoción y fe inherentes a la escena religiosa han sido sustituidas por el lujo y boato de una recepción oficial en la Corte de los Médicis. Fue el mejor intérprete del clima humanístico de la Corte de Lorenzo el Magnífico. En este contexto surgen sus cuadros mitológicos: *Nacimiento de Venus*, *La Primavera*, *Palas y el centauro*, *La calumnia*, *Los amores de Marte y Venus*.

La calumnia trata de recrear un cuadro de Apeles que había sido comentado por Luciano (siglo II a. Jc) y difundido por Alberti en su Tratado de Pintura: el rey Midas con orejas de burro como mal juez, está sentado en su trono escuchando a la Ignorancia y a la Sospecha, mientras tiende la mano al Fraude que conduce a la Calumnia. Esta, asistida por la Insidia y la Envidia, arrastra por los cabellos al joven calumniado. Detrás está la Penitencia, mujer vestida con atuendo fúnebre que se vuelve para mirar a la Verdad desnuda que clama al cielo. La obra debió ser un alegato en defensa de alguien.

4- El clasicismo: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael. La pintura veneciana: Tiziano

Durante el clasicismo se mantuvieron ciertos aspectos propios del Quattrocento, en especial el apego a las pautas clásicas. No obstante se producen **transformaciones en la Italia** de la época que alteran el universo general que definió el arte del Quattrocento. Especialmente la intervención militar de países como Francia o España en suelo italiano; la decadencia de alguna de las repúblicas independientes; y la recuperación del Papado, cuyo nuevo mecenazgo convertirá a **Roma en la capital artística**. Florencia conserva todavía su importancia artística, pues sigue siendo la cuna de grandes creadores como Miguel Ángel o Leonardo, y de mecenas como los Médicis, si bien pierde en este siglo el protagonismo que había tenido en el Quattrocento.

Roma contará con el mecenazgo principal de los Papas Julio II y posteriormente los de León X y Clemente VII. Esto atrae a la capital a los principales artistas del momento, entre los que hay que contar con auténticos genios como Miguel Ángel, Rafael o Bramante. El lenguaje renacentista se convierte en el vehículo adecuado para ofrecer la imagen de grandeza y serenidad de la Iglesia.

Sigue existiendo un vivo interés por los restos arqueológicos conservados de la Antigüedad, que también en este siglo se enriquecen con nuevas aportaciones como el **descubrimiento del Laocoonte** en 1506 y que tanta repercusión tendrá en Miguel Ángel. Pero además se advierte cierta inquietud por **comparar las teorías de los tratadistas clásicos**, Vitrubio por ejemplo, con los postulados del momento. Se potencia el **carácter científico y de investigación de la obra de arte**, siendo en este sentido la mayor aportación la concepción de la perspectiva aérea de Leonardo. Así el clasicismo verifica la unión entre ciencia y arte. La investigación teórica tiene su reflejo en las realizaciones prácticas.

Sigue existiendo un modelo antropocéntrico, aunque las obras, especialmente en **arquitectura y escultura, adquieran mayor monumentalidad**. La perspectiva, la proporción y la simetría siguen siendo los postulados básicos para la concreción de lo bello.

Por último es también creciente el **prestigio de los grandes artistas** cuya cotización aumenta. Fenómeno que va transformar, al mismo tiempo, el modelo de formación de los artistas, que del aprendizaje en el taller y con el maestro, se transforma ahora en una docencia más regulada y sistematizada. El increíble dominio técnico alcanzado se debe a la profunda **formación en las tradicionales artes liberales** (gramática, geometría, matemáticas y música) y el **desarrollo de ciencias artísticas relacionadas con la perspectiva, las leyes de visión, proporción o anatomía**, que suponen la consolidación del artista como intelectual y no como mero artesano.

En el ámbito de la **arquitectura** destaca la construcción de **nuevos palacios**, de una mayor magnificencia, y de nuevos **templos** que buscan un planteamiento distinto con la **centralización de**

sus plantas. En este sentido, la prolongada obra de S. Pedro del Vaticano, marca un hito en toda la centuria. Más tarde llegará el legado de las **villas** de Palladio.

En **escultura** continúa el sentido clasicista: equilibrio y armonía y temática religiosa y mitológica. Pero se puede hablar de una **tendencia a la agitación compositiva, a la búsqueda de movimiento y la monumentalidad**, que encontrará su síntesis en las primeras obras de Miguel Ángel.

En **pintura**, aunque equilibrada y estática en gran parte de las obras de Rafael o de Leonardo, se encuentra pronto con **aportaciones revolucionarias como el sfumato y la perspectiva aérea de Leonardo** y las **incursiones manieristas de Rafael**. Todo ello sin olvidar la influencia de la **pintura veneciana**, que añade una fuerza **colorista** al clasicismo.

A partir de 1520, el panorama artístico **cambia** con velocidad. En el orden exterior, la crisis que supone el Saco de Roma en 1527 por las tropas de Carlos V, provoca la aparición de una **época de inestabilidad e incertidumbre**. En ella se quiebran los valores optimistas del humanismo. Por otra parte, la aparición de cortes principescas supone **un cambio en la demanda artística**: no son las comunas ciudadanas las que realizan los encargos, sino cortes y príncipes más interesados en realzar su grandeza. En el terreno artístico se produce una **ruptura del lenguaje compositivo y visual del clasicismo**: es lo que se denomina **manierismo**.

4.1- Leonardo da Vinci (Vinci- Florencia- 1452/ Castillo de Cloux, Amboise-1519)

Formado en el taller florentino de Verrocchio, con el que colaboró tempranamente en algunas obras (realiza el ángel del *Bautismo de Cristo*). Destaca la **importancia concedida** a los sentidos para **la observación y el análisis de los fenómenos naturales, iniciando** el camino de la **ciencia moderna** de la que es uno de sus representantes (fisiólogo, ingeniero ...). Muchos de sus descubrimientos e investigaciones los expone en tratados teóricos. A partir de él, **el dibujo se utiliza como instrumento gráfico para ilustrar los tratados** de otras ciencias.

Para él, el **arte** es un proceso de conocimiento y de investigación más. Investiga sobre los valores de la luz y la atmósfera; se da cuenta que la atmósfera no es transparente sino que tiene color y densidades propias. Estas propiedades atmosféricas contribuyen a variar el volumen y el color de los objetos integrándolos con el medio en que se ubiquen. **A través del sfumato, consigue captar el ambiente, envolviendo el espacio en una especie de neblina y abandonando la definición pictórica de los contornos.** La **difuminación también llega a los colores**: varían según se trate de primeros o segundos planos, acumulando los azules en el fondo. También la utilización de una **luz de contrastes suaves**, habitualmente de tono crepuscular, contribuye a recrear el aire distante y misterioso tan peculiar de sus cuadros.

Se pueden distinguir dos **etapas**:

- a) **florentina**, imbuida de neoplatonismo, en la que su visión de la naturaleza aparece **dominada por la razón matemática, la simetría y la proporción y por la búsqueda de referencias de la Antigüedad**. Acaba rompiendo con el círculo neoplatónico por su rechazo a las ideas esteticistas representadas por Botticelli
- b) **milanesa**, defiende una visión crítica de los tratados clásicos y de la capacidad de las matemáticas de explicar ciertos aspectos de la realidad. Defiende una interpretación de la realidad basada en la **experiencia** concreta que corrige el conocimiento teórico. Realiza obras muy reflexivas en que importa poco el tema.

A los veinte años es admitido como pintor en la Compañía de S. Lucas, realizando poco después la primera versión de *La Virgen de las rocas* (Louvre). Pero su actividad no es estrictamente artística y pronto se introduce también en múltiples facetas del conocimiento experimental.

De la primera etapa *La Anunciación* presenta **elementos quattrocentistas** (cierta discontinuidad entre fondo y figuras, líneas de fuga muy marcadas) y **elementos nuevos** (pliegues con tratamiento movido y natural, sfumato en la difuminación de los contornos de la figura de la Virgen que consigue integrar la figura en la atmósfera que la rodea).

La Adoración de los Reyes Magos es una obra inacabada. Sigue los principios de composición clásica: disposición piramidal en altura combinada con composición circular que marcan los personajes de la escena principal; unidad de espacio gracias a la perspectiva monofocal. Los personajes en continuo movimiento, no rompen la unidad del espacio y su energía y expresión muestran la reacción de las almas sensibles ante la llegada de Dios.

La Virgen de las rocas.



Representa a la Virgen, un ángel, el niño Jesús y S. Juan Bautista en un **paisaje detallista flamenco**. El fondo aparece dominado por rocas, caverna y un paisaje brumoso y marino. La Naturaleza aparece como fenómeno atmosférico que envuelve la escena y a los personajes (unidad de figuras-materia gracias a la perspectiva aérea)

Emplea dos focos de luz, uno desde el fondo y otro que ilumina las figuras del primer plano. La composición adopta la forma de **triángulo equilátero** cuyo vértice es la Virgen, mientras los lados vienen dados por S. Juan Bautista y por Jesús y un ángel.

También desarrolla el **sfumato**, lo que unido a la luz tenebrosa surgida de la cueva, crea un ambiente característico de luces difusas y entornos ambiguos que, aparte de ganar en profundidad, le otorga al cuadro un aire extraño y misterioso.

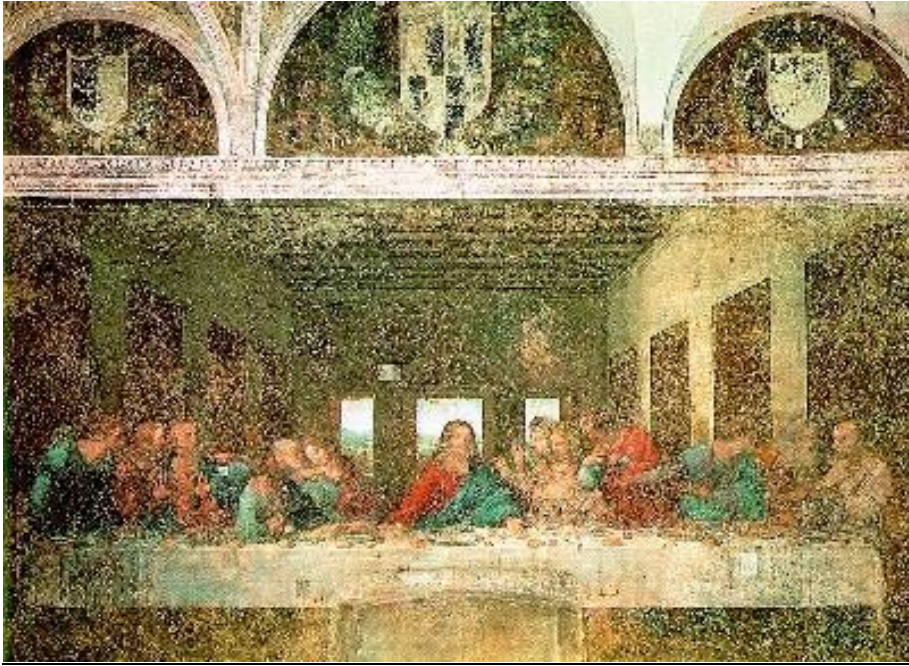
Al efecto de la perspectiva aérea hay detalles de virtuosismo, como el **escorzo** de la mano de la Virgen.

Es además de enorme interés la trabazón de todos los personajes por medio de la **interrelación psicológica y gestual**, lo que destierra las composiciones envaradas del Quattrocento.

Guarda un **contenido hermético** de difícil traducción: la cueva es símbolo de los secretos de la naturaleza, como la Virgen inaugura los secretos de la redención.

De hecho gran parte de su **actividad científica se desarrolló en Milán** donde **trabajó para Ludovico el Moro** realizando, entre otras obras, el modelo del caballo para el monumento de Francisco Sforza, trabajos de hidráulica y de saneamiento de desagües, sistematizaciones arquitectónicas y urbanísticas, aparatos y complicados mecanismos para fiestas, torneos y espectáculos de Corte, e incluso ingenios voladores. Pero es capaz de combinar esta actividad con la realización de obras como *La Dama del armiño*, *Santa Ana con la Virgen*, o en el convento de Santa María delle Grazie en 1495 su archifamosa *Última Cena*, siendo incontables sus dibujos sobre anatomía, mecánica, botánica y geometría.

Santa Cena.



Pintura al fresco deteriorada por la mezcla de pigmentos realizada por Leonardo. La escena es descrita por la **actitud y gesto de cada apóstol**, agrupados de tres en tres, que se dirigen hacia la figura de Cristo preguntando. **La figura de Cristo aparece realzada** por su actitud, su posición central remarcada por una ventana abierta al paisaje y por la confluencia de las líneas de fuga.

La subjetividad no rompe el sentido unitario de la obra. La mesa blanca unifica los tonos de las figuras de los apóstoles, pero se consigue sobre todo con la perspectiva. Se emplea la perspectiva geométrica para abarcar toda la escena y la aérea para difuminar las figuras en la atmósfera.

Con la caída de Sforza en 1499, deambuló por varias ciudades **regresando a su Toscana natal** donde, **al servicio de César Borgia**, hizo de ingeniero militar, confeccionando los planos de algunas fortificaciones en Umbría y la Romaña. Todavía en Florencia inicia en 1503 el popular retrato de *La Gioconda* y termina algunos años después la segunda versión de *La Virgen de las rocas* (Nacional Gallery).

La última década de su vida estuvo absorbido por sus estudios de geofísica, anatomía, botánica y matemáticas, lo que no le impidió desplazarse **hasta Roma en 1513** atraído por el mecenazgo del Papa León X.

Finalmente **se trasladó a Francia en 1517** donde el rey Francisco I le otorgó una incondicional hospitalidad, nombrándole primer arquitecto, pintor y médico del rey. **Allí morirá**, donde no le faltó plena libertad para la realización de sus actividades artísticas y científicas.

Todo nos presenta al hombre propio del Renacimiento, que además fue capaz de sintetizar sus aportaciones artísticas en su Tratado, escrito de derecha a izquierda.

Su influencia en los grandes talentos del Cinquecento y sus aportaciones permiten **incluirlo en el ámbito cronológico del pleno clasicismo, aunque generacionalmente pertenezca al Quattrocento.**

4.2- Rafael Sanzio (Urbino 1483- Roma 1520)

Hijo de pintor, Rafael se inició tempranamente en el mismo oficio, si bien la pronta muerte de su padre le obliga a formarse en los **talleres de Perugino y de Pinturichio**.

Su primera actividad se centra en Citá di Castello donde, en 1504, pinta *Los Desposorios de la Virgen*. Poco a poco va adquiriendo diversas influencias, entre las que destacan, desde las de Piero Della Francesca en su Urbino natal, hasta las más novedosas de Leonardo.

Después de algún contacto con Venecia y de una probable estancia en Roma, vuelve a **Floencia en 1504**, donde la **presencia de Leonardo y Miguel Ángel**, en plena actividad, le persuaden de quedarse “a aprender”. Allí estuvo durante cuatro años, alternando su actividad en Urbino donde trabajó para la Corte de los Montefeltro.

Por fin en **1508** abandonó Floencia y se trasladó a **Roma**, llamado a participar en la **decoración de algunas de las nuevas estancias de Julio II** y en concreto la “Della signatura”, en realidad biblioteca privada del Pontífice. Allí realiza los famosos frescos de *La Escuela de Atenas* o *La Disputa del Sacramento*.

Muerto Julio II, **pinta para León X nuevas estancias**, destacando nuevos frescos como *El incendio del Borgo* o *La Expulsión de Heliodoro*, obras en las que ya se advierten cambios estilísticos de importancia.

También en esta etapa adquiere renombre y prestigio como **magnífico retratista**, género que renueva por completo. Destacan el famoso *Cardenal* del Museo del Prado, el retrato de *León X*, el de *Baltasar Castiglione* y los de la *Fornarina*, su modelo y amante. Por último, muerto Bramante en 1514, comienza una trepidante actividad como arquitecto que durará hasta su temprana muerte.

Como logro más significativo **es nombrado arquitecto de la fábrica de S. Pedro**, alterando en parte el proyecto de Bramante, si bien no podría llevarlo a cabo. La razón es su muerte prematura a los 37 años. No obstante, la labor de estos años le bastó para adquirir gran fama y llegar a ser calificado de Divino.

Rafael, **expresión máxima** del ideal humanista, se le ha considerado el mejor ejemplo **del equilibrio clásico del Cinquecento**, de la medida, de la belleza ideal, de la simetría axial, de la claridad compositiva, el encanto colorista y la luminosidad diáfana. Incluso, a veces, se le ha considerado un **artista sincrético**. Consideraba que la representación de la realidad para ser racional y universal debía prescindir de a guía de los sentidos, que no ofrecen más que aspectos parciales de la misma; debía basarse en confrontar las interpretaciones de otros artistas, para sintetizarlas y crear un lenguaje propio: así, en Rafael, se presentan influencias de múltiples artistas:

- Perugino. Tonalidad doradas, paisajes espaciosos, calma en la composición
- Leonardo: sfumato, composición piramidal
- Miguel Ángel: desnudos, movimiento dramática
- Tiziano: uso del color

Desposorios de la Virgen (1504)

Obra en tabla realizada en **su etapa de Umbría** tomando como modelo “*La entrega de las llaves*” de Perugino. Se compone de una serie de figuras en el primer plano, un pavimento sobre el que se dibujan las líneas de perspectiva y un edificio de planta centralizada al fondo. Frente a su maestro, que dispone los elementos en planos sucesivos, Rafael opta por una **composición** más novedosa, con un espacio unificado. El templo se convierte en la clave de esta composición: las figuras secundarias aparecen dispuestas repitiendo la curva de la columnata; las líneas de perspectiva del pavimento que une las figuras y el templo, corresponden con los intercolumnios. En realidad, las figuras no forman una curva, sino dos que se entrecruzan y se dirigen al espacio real y hacia el interior del cuadro, dirigiendo la mirada del espectador a la puerta abierta del templo.

Muestra a los pretendientes de María portando un ramo. La Virgen elegiría aquel cuyo ramo floreciese.

Virgen del jilquero (1507)

La tabla es un encargo del caballero florentino Lorenzo Nasi. Es un ejemplo del **modelo iconográfico de la Madonna** (Virgen con niño y otros personajes relacionados con la Sagrada Familia) muy representados por Rafael.

En la obra se **combinan influencias** de Perugino, Leonardo y Miguel Ángel, pero que Rafael sintetiza a la perfección. De Perugino recoge la delicadeza de las figuras y la suavidad del tratamiento, los rostros y los desnudos infantiles. El esquema compositivo recuerda las vírgenes de Leonardo. Así

las figuras se enmarcan en una disposición triangular que, a su vez, se encuadra con una serie de líneas verticales y horizontales marcadas por los árboles que la flanquean y la propia línea del horizonte. La influencia del mismo autor se manifiesta también en el tratamiento de la luz difuminada y en los tonos azulados del plano del fondo.

Por el contrario, el estudio del modelado deriva del análisis de la obra de Miguel Ángel, de lo que es buena prueba el trabajo sobre la rodilla de la Virgen, prominente, voluminosa y sobresaliente hasta tal punto que rompe el plano límite del cuadro.

Por lo demás conserva las características del primer Rafael en los rostros y poses de las figuras, en el tratamiento mesurado del color, con la alternancia clasicista de rojos y azules, siempre compensando tonos fríos y cálidos, en la luminosidad del cuadro, cálida, en la que no falta tampoco su valor simbólico, pues tratándose de una luz cenital induce a la identificación con lo divino.

Representa el culmen de la pintura renacentista en los principios que perseguía desde el siglo XV: equilibrio, proporción, simetría, profundidad y belleza idealizada.

La Transfiguración (1517-1520)

Óleo sobre lienzo. En esta última obra, finalizada por Giulio Romano, muestra su evolución artística y, al tiempo, el comienzo de una nueva era.

El **tema** se aborda de una forma original. Mientras en la meseta rocosa del monte Tabor, Cristo transfigurado, entre Elías y Moisés, se aparece a los discípulos que han caído a tierra asustados. En la parte inferior se representa al joven endemoniado llevado por sus padres a los apóstoles, que no lo consiguen curar. Se unen dos escenas evangélicas: Cristo, el único capaz de curar, aparece visible en su forma sobrenatural, con lo que la curación se hace posible.

Contrasta el tratamiento entre las zonas terrenal y celestial. El claroscuro y los colores intensos de la parte inferior chocan con las figuras de la superior, con tonos más claros y menos modelado. La causa del contraste proviene del foco de luz representado por la figura de Cristo.

Y, sin embargo, logra la unidad visual de las dos partes relacionadas con los segmentos que unen las figuras de arriba y abajo (brazos) y por los numerosos gestos que indican hacia arriba.

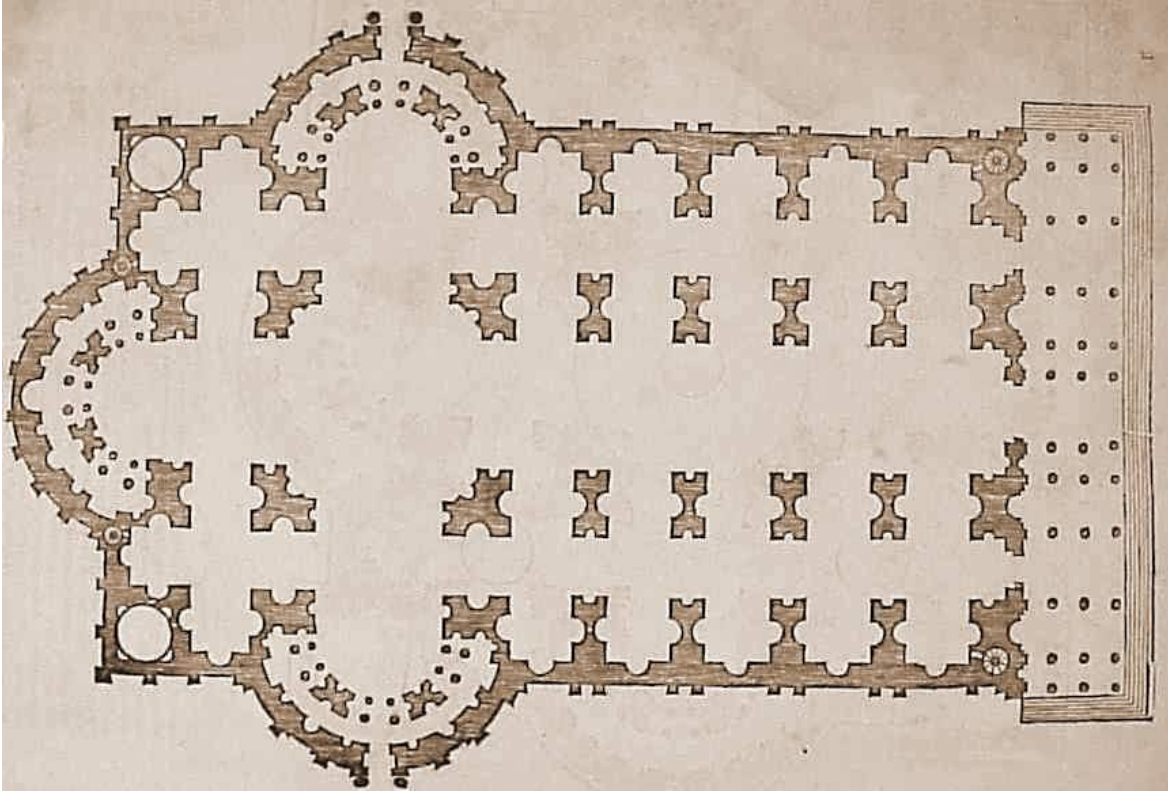
Si bien la composición general es triangular, en el plano inferior se basa en las diagonales, diferenciando el grupo de los apóstoles y el del niño, actuando la mujer de espaldas como nexo entre ambos.

En esta obra incorpora la agitada grandeza de Miguel Ángel, con rasgos de crispación y efectos lumínicos que anuncian el manierismo. Las figuras flotantes y móviles que parecen sacudidas por una atmósfera divina, anuncian un tipo de representación que triunfará en el Barroco.



Rafael de Urbino, como tantos grandes artistas del Renacimiento, no era sólo un excepcional pintor, sino también un reconocido **arquitecto**. Será el propio Bramante quien recomiende al nuevo Papa León X a Rafael como su más idóneo sucesor.

El proyecto difiere del de su antecesor, debido al interés del nuevo pontífice en regresar a los **planteamientos de planta de cruz latina** para los templos cristianos. Rafael proyecta así un edificio de tres naves con capillas y un amplio crucero rematado en sus brazos por amplias exedras semicirculares y con deambulatorio, prácticamente iguales al ábside central, con el que configura un espacio equidistante que conserva de esta forma el planteamiento centralizado de Bramante. Pero tampoco tuvo tiempo de desarrollar los planes al morir en 1520.



4.3- La pintura veneciana: Tiziano (Pieve di Cadore h. 1490- Venecia 1576)

La república de **Venecia**, a causa de su prosperidad, mantenía **su propia identidad** en el conjunto de Italia. Su floreciente situación económica y su poder marítimo le proporcionaban una **clientela de ricos comerciantes**. Estos demandaban obras artísticas para satisfacer sus necesidades de lujo y de adorno. Sus pintores asimilaron las innovaciones de los grandes maestros y formaron una escuela donde **lo importante era la percepción visual y el color**.

Los **rasgos** están claramente definidos. En primer lugar, el **color**, en oposición al dibujo, está en la base de las composiciones. Preferentemente se pinta con una **gama de colores cálidos**. Las figuras se construyen con **pinceladas sueltas** de un rico cromatismo que proporciona más dinamismo a las escenas. El **detallismo y la riqueza exquisita de las telas o de los objetos** que acompañan a los motivos principales son otro de los principios.

La pintura veneciana **integra el paisaje en los cuadros** y le da mucho protagonismo. Se trata de un **paisaje idílico**, que responde a los espacios ideales descritos en la literatura, del que forman parte los personajes. Los **interiores se realizan como escenarios teatrales** de gran profundidad, cargados de motivos ornamentales. A todas estas características hay que unir el **papel** que se concede a la anécdota y a la **temática secundaria** que, en muchas ocasiones aparece en primer plano, restando protagonismo al motivo central de la escena que se pretende narrar. Es una pintura que **capta las emociones** por encima de la experimentación espacial.

Entre los artistas más destacados de la escuela veneciana se encuentran: Giovanni Bellini (1430-1516), Giorgione (1477-1510), Tiziano, y en la segunda mitad del XVI, Veronés (1528-1588) y Tintoretto (1518-1594), ya dentro de la línea del manierismo.

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore h. 1490- Venecia 1576).

No se sabe exactamente cuando nació: él mismo afirmaba, cuando era mayor, que en 1475, fecha que ya Vasari retrasaría. En cualquier caso, **su vida fue larga y la producción enorme**.

Tiziano procedía de una familia con elevado status. A la edad de 10 años, Tiziano acudió a Venecia para ingresar como aprendiz en el taller de mosaicos. Debido a su incipiente talento, en el transcurso de tres o cuatro años, entró en el **estudio del pintor Giovanni Bellini**, que en ese momento era el artista más reconocido de la ciudad. Allí se encontró con un grupo de jóvenes que conformarían la primera generación de pintores de la Escuela veneciana entre ellos **Giorgione**. Tiziano y Giorgione, en esta época, estuvieron asociados, de ahí la dificultad de distinguir sus primeras obras.

Desarrolló la mayoría de su labor en Venecia, recibiendo el **reconocimiento social** de sus conciudadanos ya que llegó a ser superintendente de las obras gubernamentales y pintor oficial de la República de Venecia, que le reportaría suficiente remuneración y otros privilegios añadidos. Tiziano lo ostentaría ininterrumpidamente durante sesenta años, hasta su muerte.

La maestría de Tiziano para el retrato le otorgó una amplia fama durante toda su vida. Pintó fielmente a príncipes, duques, cardenales, monjes, artistas y escritores. Pintó en varias ocasiones al emperador Carlos, recibiendo un pago auténticamente regio. El rey, además, nombró a Tiziano **"pintor primero" de la corona de España**. En 1548 se requirió su presencia en la Dieta Imperial celebrada en Augsburgo, donde pintó el innovador retrato ecuestre del emperador en la batalla de Mühlberg, todo un símbolo del poder imperial. Fue éste el momento de mayor prestigio social y prosperidad económica. En 1540 recibió una pensión anual de 200 coronas que posteriormente sería doblada por el emperador.

Desde octubre de 1545 hasta 1548, Tiziano se instaló en **Roma** bajo el mecenazgo del papa Pablo III, a quien retrató en varias ocasiones. La ciudad de Roma **le concedió en 1546 la ciudadanía**, prestigioso reconocimiento en el que su inmediato predecesor había sido Miguel Ángel.

La relación de Tiziano con Felipe II fue igual de fructífera e intensa que con su padre, y, aunque Tiziano no pisó la corte de Madrid para retratar al rey, sí le remitió un gran número de obras.

Murió a consecuencia de la plaga de peste que asoló Venecia en 1576

La carrera artística de Tiziano fue muy dilatada, con una producción grandiosa, la mayoría por encargo. En este pintor se puede comprobar perfectamente el cambio de status producido durante el Renacimiento, pasando de ser artesanos a convertirse artistas, reconocidos socialmente. **La temática tizianesca** es también amplia, retrató a la clase dirigente de su época, recibió encargos de comunidades religiosas y de la nobleza, pintó paisajes, reflejó el clasicismo renacentista y anticipó algunas cualidades del Barroco. En general, podemos dividir su producción pictórica en tres grandes temas: la **pintura religiosa**, las **escenas mitológicas** y los **retratos**. Estas categorías no son compartimentos estancos, debido a que se vieron entrelazadas en muchas ocasiones, como los casos de los retratos de personajes reconocibles dentro de escenas mitológicas o religiosas.

Pintura religiosa

Su conjunto de pintura de temática religiosa sería suficiente por sí misma para extender la fama de buen pintor. La *Asunción* de los Frari, por ejemplo, terminada sobre los treinta años del autor, supone una auténtica obra maestra en la que aporta la novedad de unir sus tres diferentes planos compositivos mediante una luz muy viva, con la que además dota de mayor dramatismo a la escena.

Los **donantes** de las obras religiosas ya no se conformaban en ese momento histórico con hacerse presentes en los cuadros, sino que quieren **aumentar su importancia dentro de las escenas** y con Tiziano lo lograron. Los miembros de la familia Pesaro, en su retablo de los Frari, están pintados de mismo tamaño y con el mismo esmero que las figuras sagradas.

Mención aparte merece la pintura religiosa que trató al final de su vida, todos relacionados con el tema de la **Pasión de Cristo**. No sólo se puede observar la evolución técnica sino sobre todo la búsqueda de profundidad en la visión religiosa. **Las escenas se vuelven más descarnadas** y se van desnudando de lo accesorio para quedarse con la esencia, el paisaje desaparece y los colores se vuelven más agrios.



La Anunciación
Pintura mitológica



Retablo Pesaro

Las **fuentes** de los pintores venecianos siempre fueron los **textos literarios** y en ellos se inspiró Tiziano para sus escenas mitológicas. La pintura de corte clásico con escenas mitológicas o bucólicas son parte importante del conjunto de su obra y se encuentran presentes desde el inicio de su carrera. Fue, entre los años 1517 y 1522, el momento de sus grandes obras mitológicas. La serie de las *Bacanales* son tres: *La ofrenda a Venus (Los amorcillos)* y la *Bacanal y Baco y Ariadna*

Su arte pagano, fuertemente hedonista, se sirve de los mitos clásicos para hacer la vida más amable y alegre. Sus Dánae son bellas mujeres que aguardan en el lecho y sus Dianas desnudos voluptuosos corriendo por la naturaleza. Venus aparece en varias ocasiones presidiendo sus composiciones, primero como simple diosa del amor acompañada por Cupido, y luego la mayor parte de las veces acompañada por un organista y un perrito.



Retrato de Carlos V



Baco y Ariadna

Retratos

Como retratista, Tiziano alcanzó fama ya en su juventud. Este género pictórico, al que dedicó la mayor parte de su producción, fue el que le abrió las puertas de la aristocracia europea. El pintor pretendía, además de **reflejar** de modo verosímil **el aspecto físico de sus modelos**, **plasmear sus condiciones sociales** y, sobre todo, **sus valores morales**.

En Venecia, el tipo de **retrato habitual era el de busto**, más apropiado para decorar los interiores de las viviendas. Los retratos venecianos generalmente tenían **el fondo neutro o con algún elemento alusivo al retratado**. Tiziano usó estos mismos modelos y empleó sobre todo el que sitúa a la figura con un paisaje al fondo. De su etapa juvenil pueden destacarse el *Ariosto* y *La Schiavona*, entre los de fondo neutro, y el de *Pablo III* entre los de paisaje al fondo.

Otra de sus innovaciones es el uso **del retrato de cuerpo entero**. Los ejemplos más sobresalientes son los retratos de los monarcas Carlos I y Felipe II, pintados de este modo en varias ocasiones, bien de pie, bien sentados. Los retratos no solo procuran reflejan el símbolo estatal que dichas personalidades reales encarnan; Tiziano les añadió, además, expresiones de cercanía humana.

Son curiosos los **retratos de niños**, debido a que fuera de las representaciones religiosas es verdaderamente poco común encontrarlos. Tiziano los hizo aparecer varias veces acompañando a sus progenitores

Estilo y técnica pictórica

Existen dos épocas en el desarrollo estilístico de Tiziano . En un **primer momento** buscó el **ideal de belleza figurativa**, la **serenidad compositiva** y los **amplios planos de color**. En este periodo inicial, Tiziano ejecutó sus obras con un **dibujo más cuidado**. Las líneas están mejor trazadas y el dibujo es puro y sobrio, dando mayor definición a las figuras. El pintor realizaba ya desde un principio bocetos o dibujos preparatorios de manera poco frecuente. Estos bocetos, realizados con tiza, carboncillo o tinta y pluma, eran posteriormente desechados para pintar directamente sobre la tela.

A **mediados del siglo XVI**, Tiziano comenzó a experimentar con la técnica que caracterizaría el último período de su producción y que marcaría un nuevo giro en su obra. Esta es la característica fundamental de un período dedicado **más al color que al dibujo**, el cual se plasmaba de modo rápido y, en ocasiones, impreciso, sin diseño preparatorio. El **resultado denota la inmediatez y la expresividad**, captando la realidad en el momento preciso. Los **contornos ya no están definidos** con exactitud y las **anchas pinceladas** son extendidas de modo aparentemente veloz, como queriendo aludir al motivo más que describirlo. La **materia pictórica queda en evidencia** tanto en el rostro, como, sobre todo, en las ropas, con **grumos** no alisados y frotados con los dedos. El resultado suele ser personajes en movimiento, impregnados de una animación vital totalmente inédita, en claro contraste con la ejecución caligráfica, ligada al dibujo.

Esta evolución personal es muy importante para la Historia del Arte debido a que supone un precedente de posteriores innovaciones, como la pintura española del Siglo de Oro o el Impresionismo

La Venus de Urbino (1538)

Fue encargada por Guibaldo della Rovere. Está inspirada en la Venus de Dresde de Giorgione.

Destaca, en primer lugar, el **juego de planos** que acentúa la profundidad. Se trata de romper en dos espacios la habitación gracias al cortinaje que encuadra a Venus, y además abrir un “callejón” perspectivo en el lado derecho de la composición. En él dos mujeres actúan como si se hallaran al margen totalmente de la escena principal, lo que resalta aún más el primer plano.

Representa una cortesana a las que las mujeres del fondo preparan sus vestiduras. La Venus se vuelve al espectador al que observa atentamente, estableciendo **una relación entre la figura del cuadro y el observador**.

El **gusto por el detallismo** se observa en el ramo de rosas, el anillo o la pulsera o en las texturas aterciopeladas. **Emplea colores cálidos, pastosos y contrastados** (claros de sábana-cuerpo, oscuro del cortinaje).

Sirvió de inspiración para el cuadro Olimpia de Manet (s. XIX)



La Venus de Urbino



La transfiguración



La Virgen del jilguero



Retrato de Julio II



La Galatea

4.4 -Miguel Ángel: pintor, escultor y arquitecto (1.475-1.564).

La longevidad y el genio de este gran artista, su evolución personal y los cambios históricos a los que asiste, le convierten en uno de los **máximos exponentes del clasicismo renacentista** y, al mismo tiempo, en el **iniciador** de su disolución formal que llevará al **manierismo**.

Formado en Florencia en el taller de Ghirlandaio, pronto le abandona para dedicarse al aprendizaje de la escultura **en el taller de un discípulo de Donatello**. A partir de ese momento su verdadera vocación y pasión es el arte escultórico. **Bajo la protección de Lorenzo de Médicis** entra en contacto con el núcleo neoplatónico cuyas ideas comparte. Influido por las prédicas apocalípticas de Savonarola, **vive intensamente su religiosidad**. Estudioso de la escultura clásica, inicia una serie de obras en las que ya destaca por un gran dominio técnico.

Sus obras de juventud se inician a los dieciséis años realizando el relieve de la *Virgen de la escalera*. Le seguirían otras obras como el *Combate de lapitas y centauros*, *Hércules*, *Baco con un sátiro* y el famoso *Cupido dormido* que un comerciante enterró para falsearlo como descubrimiento arqueológico. Sin embargo sus dos obras de juventud más sorprendentes por su madurez artística son la *Piedad del Vaticano* (1.496), paradigma del clasicismo, que le otorga gran fama en Roma, donde la realiza, y el *David* (1.510), esculpido para la ciudad de Florencia. Para su amigo, Angelo Doni, pinta una Sagrada Familia, conocida por *Tondo Doni* (1.504) por su forma circular.

En 1.503 sube al pontificado **Julio II**, que **llama a Miguel Ángel y le encarga la realización de su sepultura**, proyectada, en principio con múltiples esculturas, pero que nunca pudo finalizar como pretendía, dejando concluidas algunas de ellas, la más famosa, el *Moisés* (1.515).

La razón de la demora en el proyecto anterior puede ser el encargo que recibe del Papa, en 1.508, de **pintar la bóveda de la Capilla Sixtina**. A pesar de su oposición inicial y a no considerarse, de ninguna manera, pintor realiza el proyecto en solitario durante cuatro años, cubriendo una superficie de más de mil metros cuadrados.

En 1.520 **retorna a Florencia** con el encargo de construir la *Sacristía Nueva* de la iglesia de S. Lorenzo para albergar los sepulcros de la familia Médicis. También construye la *Biblioteca Laurenciana*.

Después del Saco de Roma y los avances del protestantismo, entre 1.536 y 1.541 pinta para el Papa , en la Capilla Sixtina, **el Juicio Final**, punto final del clasicismo y abandono absoluto de las ideas platónicas.

Hacia 1.546 **Paulo III pone a Miguel Ángel al frente de las obras arquitectónicas de la ciudad de Roma**. A él se le debe la conclusión de la *Cúpula de S. Pedro del Vaticano* , referencia monumental de la ciudad y expresión del poder pontificio. Las teorías perspectivas del clasicismo son rechazadas por él en la ordenación urbanística de la *Plaza del Capitolio*: de planta trapezoidal y decoración ovoide produce una sensación de atracción y rechazo al mismo tiempo.

La descarnada espiritualidad, la desconfianza hacia cualquier representación de la belleza ideal del cuerpo humano o de la naturaleza, le llevan hacia la única belleza posible, la interior. **La forma artística parece que ya no puede expresar la idea de belleza. Así surge la Pietá Rondanini**, una de sus últimas obras.

A- Miguel Ángel escultor *La Pietá del Vaticano de 1499.*

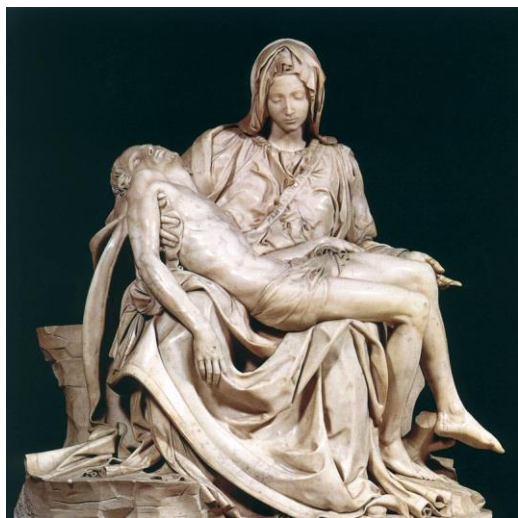
Obra de juventud que se puede considerar la más **clásica** de su autor.

Utiliza mármol de Carrara para su ejecución, pulido con gran delicadeza, para reforzar el sentido de **belleza ideal** y de **perfección técnica** inherente a su concepción clásica.

Clasicista es también el mismo **tema de la Piedad**, que es el más humanista de toda la narración de la Pasión de Cristo, aparte de la idealización de la belleza ya mencionada que lleva aparejada, hay que enmarcarla en el concepto neoplatónico que de la misma se tiene en el Renacimiento.

Es esta la razón de que el **rostro de la Virgen sea más joven** que el de su propio hijo, anacronía que su autor explica por la necesidad de mostrarla eternamente virgen. En cualquier caso el tratamiento del rostro resulta de una belleza delicada y pura, que refuerza más su sentido virginal.

Su profundo clasicismo se completa con el tratamiento del **manto**, que cae elegante, cincelado con grandes oquedades que provoca **contrastes de luz y sombra**.



En cuanto al **cuerpo de Cristo, se desploma inerte** sobre el de la madre, con tremendo verismo, no en vano el artista estudió directamente un cadáver al natural para ejecutar la pieza.

Se advierte una concesión a la interpretación del concepto clásico de Miguel Ángel como es el **desequilibrio compositivo del cuerpo del hijo**, a punto de resbalar del manto de la Virgen. Pero resulta un detalle que apenas destaca en un conjunto definitivamente clásico también por la **composición** del grupo, que se enmarca en un **triángulo equilibrado**, lo que unido a la perfecta pulimentación del mármol y las **actitudes serenas** de los personajes, consigue un efecto de armonía y sosiego

puramente renacentista

David.

Escultura de **bulto exento realizada en mármol entre 1.501 y 1.504**, para ser expuesta en la plaza de la Signoria. Presenta la **descripción anatómica de un adolescente** (cabeza grande, brazos largos, manos grandes y pesadas...) en plena tensión, como se comprueba en los detalles de los músculos, venas y tendones. Las **proporciones monumentales** (4,34 m. de altura) no se someten a un canon fijo, pero **consigue gran naturalismo y perfección**.

Adopta la postura del contraposto, con ritmo cruzado entre los miembros del cuerpo para transmitir la sensación de equilibrio armónico, pero rompe la simetría al volver la cabeza hacia la izquierda.

La expresión del rostro aparece concentrada, marcando la pasión contenida reflejo de la vida interior del personaje. Concibe la figura en el momento de la concentración de la voluntad con vistas a la ejecución de una acción. **No representa la acción, sino la tensión interna** o impulso moral que precede al desencadenamiento de esta.

Del eje que cae verticalmente (cabeza-pie) se sale la pierna que se desplaza lateralmente y que origina diferentes movimientos en otras partes del cuerpo. Sin embargo **el movimiento no se expande**, sino que vuelve al bloque sin incorporar el espacio a la figura (figura cerrada). La causa se encuentra en el empleo de una pieza de mármol alta y estrecha que tuvo que trabajar con el cincel dentado y el trépano como si de un relieve se tratase, sin apenas contorsiones de la figura y **primando su disposición frontal**. Asimismo, el **perfecto pulido** o acabado de la figura es característico de esta etapa.

Trata la imagen de **David como la de un héroe clásico desnudo** y esa desnudez le permite la **representación de su concepto de belleza. Muestra fuerza y cólera, las dos virtudes cívicas del Renacimiento**. Además **representa** el triunfo de la justicia en alusión a **la recuperación de las libertades de Florencia** tras la expulsión de los Médicis y el establecimiento de una república ciudadana. **En suma, es el símbolo de las libertades y cualidades cívicas**.

Moisés (1515)

La escultura sedente del profeta bíblico estaba **pensada originalmente para el gigantesco mausoleo del papa Julio II**, obra no concluida, de la que sólo se terminaron algunas piezas sueltas, entre ellas el Moisés.

La obra estaba ideada para estar colocada entre las figuras de Raquel y de Lía (la vida contemplativa y la vida activa), en el segundo escalón de la inmensa tumba, razón por la cual está realizada para ser vista desde abajo, aspecto este que se anula en su localización actual.

Moisés está representado en un momento **pleno de furia**, al bajar del monte Sinaí con las Tablas de la Ley y advertir la traición idólatra de sus seguidores. Todo él se convierte en una representación de rabia y cólera explosivas.

De la **vinculación a la tradición clásica** apenas quedan rasgos. En todo caso, el tratamiento de los ropajes con amplitud de oquedades y elegancia.

Lo demás es un ejercicio de **fuerza expresiva y grandiosidad**. Su cuerpo titánico concebido como una masa escultórica compacta y sólida; su anatomía de una robustez sobrenatural; su vigor manifestado también a través de juegos de líneas verticales y horizontales, y la ruptura de toda armonía renacentista a través de dislocación del contraposto, con la cabeza muy girada, contrabalanceo de las piernas, y las líneas de los brazos entrecruzadas.

Pero sobre todo su expresión tremebunda. Estas barbas encrespadas, la mirada furibunda, los agudos contrastes de luz y sombra abiertos por el cabello y los huecos oculares; la boca entreabierta, os ojos como rayos... Todo ello inicio de la famosa **terribilitá miguelangelesca**, caracterizada por su grandiosidad y su tremenda fuerza expresiva. Es una composición vibrante, que, como el propio Miguel Ángel reconocía, sólo le faltaba hablar



Lorenzo de Médicis



Giuliano de Médicis

Las tumbas de los Médicis en la sacristía nueva de la iglesia de S. Lorenzo

En 1520 Miguel Ángel comienza a realizar el proyecto de las tumbas de Lorenzo y Giuliano de Médicis. Las tareas escultóricas las inició en 1524. **El encargo lo hizo el papa León X**, de la misma familia Médicis, dentro de un programa que incluía la propia arquitectura de la capilla. El mecenazgo del papado fue fundamental en la trayectoria de Miguel Ángel. El afán constructivo y ornamental de los diferentes papas hizo que el artista estuviera permanente ocupado, por una parte, en Roma, pero también en empresas familiares fuera de la capital, como estos sepulcros en los que se ensalzaba a la familia del pontífice.

La concepción de las tumbas intenta manifestar la glorificación de la familia Médicis a través de las figuras de los dos hermanos allí enterrados. Ambos son tratados como **dos héroes de la Antigüedad y aparecen sentados y triunfantes**. Como sucedía en el proyecto final del sepulcro de Julio II, la **vida activa y la vida contemplativa** aparecen representadas por los caracteres de cada uno de ellos. La primera es expresada por **Giuliano**, mientras que la segunda la representa **Lorenzo**, también llamado el Pensador.

Las dos tumbas se conciben como **tumbas adosadas a la pared**, donde la arquitectura se integra con la escultura. Las esculturas de bulto redondo de los dos hermanos se colocan dentro de unos nichos enmarcados por dobles pilastras corintias, abiertos sobre los sepulcros. Las figuras sedentes aparecen vestidas al modo clásico y constituyen una novedad en las representaciones funerarias, que, hasta el momento, siempre se habían concebido en otras posturas. Se trata de cuerpos atléticos, trabajados con enorme perfección anatómica, y muestran al espectador la fuerza interior de los personajes.

Los **sarcófagos** adquieren también forma novedosa, con dos representaciones alegóricas recostadas en su parte superior. Miguel Ángel intentó mostrar en el espacio el transcurrir del tiempo y de la vida humana. Así las figuras alegóricas dispuestas sobre los sepulcros son la imagen del **Día**, hombre fornido y musculoso en cuyo rostro semioculto parecen incidir los rayos del sol, y la **Noche**, como una mujer sensual (en la de Giuliano) y de la **Aurora**, como mujer que se despereza, y el **Crepúsculo** como un hombre inclinado y meditabundo (en la de Lorenzo). Esta representación simboliza el paso del tiempo, así como sus formas alargadas, entrelazadas y de ritmos pausados. En ellas se trata el desnudo con maestría, disponiéndolas en posturas opuestas que ofrecen torsiones violentas, directamente inspiradas en esculturas clásicas. Las **formas retorcidas sobre sí mismas, que rompen el equilibrio y los rostros sin pulir** del Crepúsculo y del Día **añaden principios del manierismo**

Las **referencias religiosas se centran en la escultura de la Virgen** que preside el conjunto de la capilla y a la que dirigen ambos hermanos la mirada. La Virgen es una obra de bulto redondo inacabada, en la que los cuerpos de la Madre y del Hijo giran sobre sí mismos en un movimiento muy habitual en sus esculturas.

Las tumbas mediceas fueron una auténtica novedad desde el punto de vista de la escultura funeraria que venía practicándose en Italia. Artistas e intelectuales admiraron las creaciones funerarias y alabaron la fuerza de su escultura y el realismo de sus formas.



Pietà Rondanini (1552-1564)

Escultura en mármol, de 1,95 m. Es ésta la **última obra** en la que trabajó Miguel Ángel, inmerso los últimos años de su vida en una profunda crisis espiritual. No es de extrañar que de esta obra hiciese tres versiones y que ésta última aparezca **inacabada**.

Miguel Ángel llega a la culminación de su interpretación **manierista**: el **alargamiento de las formas** es extremo, hasta el punto que parecen **ingrávidas** en el espacio, ligeras y flotantes, lejos de la fuerza que mostraban en periodos anteriores.

Sigue utilizando el recurso de la **composición vertical sin equilibrio** en las que las figuras parecen resbalar, acentuando así el dinamismo de la obra. Igualmente el **tratamiento diverso del mármol con unas zonas pulidas y otras sin**

terminar, conlleva una **doble interpretación**: la **despreocupación por la belleza externa y la expresividad**.

Ambas lecturas coinciden en la pretensión de Miguel Ángel de representar el sentimiento de plena espiritualidad, la de unión más allá de la materia entre madre e hijo. Esta sensibilidad le acerca a la escultura contemporánea.

B- Miguel Ángel pintor

Sagrada Familia o Tondo Doni (1.504).



Recibe esta denominación debido a su **formato circular** (tondo) y al apellido del amigo al que dedicó la obra, Angelo Doni.

En esta obra todo es **símbolo**: María y José representan la ley en el Antiguo Testamento; Jesús, el mundo de la gracia en el Nuevo Testamento. Fuera de imagen aparecen unos desnudos, que representan el mundo pagano, y S. Juan niño, que es el lazo de unión entre los dos mundos, cristiano y pagano.

Su tratamiento formal no guarda relación con la experiencia sensorial. Así las **figuras** se muestran insensibles a la luz y al aire, mostrando **contornos duros, casi escultóricos**, y **colores vivos** (rojo, amarillo y azul) dispuestos de manera que se evita su fusión y **matizados sólo con la gradación de tintas**, sin añadido de gris o negro. Además

prescinde casi totalmente del paisaje natural, cubriendo el fondo con la representación de los desnudos.

Entre las figuras no se establece ningún lazo afectivo. Su **anatomía hinchada** no **revela** esfuerzo, si no la **fuerza del concepto** que expresan.

La **composición se plasma en un grupo piramidal**. El **núcleo plástico** se sitúa **en la parte posterior** provocando un **dinamismo ascendente** que se refuerza por la **forma retorcida o serpentinata de la Virgen**.

Tras la Sagrada Familia, separados físicamente por un muro, los **desnudos**, en **posturas más libres**, permiten plasmar sus **estudios sobre la anatomía**.

Bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512)

El **papa Julio II**, uno de los grandes mecenas del Renacimiento, quiso que Miguel Ángel decorara al fresco la bóveda de la capilla que había mandado construir el papa Sixto, y que era un espacio desnudo y desornamentado. Los trabajos transcurrieron **entre 1508 y 1512**. La obra necesitó de colaboradores,

aunque la intervención del artista fue directa y en gran parte única.



a- Composición

La bóveda se compartimenta con una **arquitectura fingida**, con elementos arquitectónicos

interpretados libremente. La arquitectura pintada encuadra la superficie, encadena las escenas y establece los niveles de profundidad mediante los salientes de las nervaduras. Simuló diez arcos fajones con la intención de dividir la gran bóveda en nueve tramos sucesivos. Dos falsas cornisas parten los tramos en tres registros. Los rectángulos resultantes son de dos tamaños diferentes y **narran nueve historias del Antiguo Testamento**: La separación de luz y tinieblas, La creación de los astros, La separación de tierras y aguas, La creación de Adán, La creación de Eva, El pecado original, La expulsión del Paraíso, El sacrificio de Noé, El diluvio universal y La embriaguez de Noé.

En las esquinas de los recuadros menores están **sentados los ignudi**, adolescentes desnudos que sostienen medallones de bronce con escenas del Antiguo Testamento. **En los lunetos y en los tímpanos** de los registros laterales se encuentran **los antepasados de Jesús**. Entre los tímpanos se alternan las **cinco sibilas y los siete profetas**, que también ocupan los dos recuadros situados entre las pechinas de los rincones de la bóveda.

b- Elementos plásticos

La **concepción escultórica** guió la pintura de Miguel Ángel, como se aprecia en la rotundidad de los torsos y los contornos de los cuerpos. Para conseguir que cada figura tuviera una postura diferente a las demás, realizó numerosos estudios y esbozos previos. El **trabajo sobre cartones** (dibujos preparatorios de gran tamaño), permitía al maestro corregir sus estudios antes de plasmarlos al fresco sobre los muros.

Los cuerpos desnudos y la externa naturalidad revelan su **profundo conocimiento de la anatomía humana y de la escultura grecorromana**.

El artista emplea la **incidencia de la luz y los contrastes, con escorzos violentos y con actitudes rebuscadas** que proporcionan un considerable volumen a las representaciones.

La restauración de los frescos de 1990 y 1994 reveló unos **colores fuertes y luminosos**; el verde y el violeta, los dos colores litúrgicos, predominan sobre el resto.

Los esquemas clásicos de composición, simetría, proporción y perspectiva se interpretan con absoluta libertad. Así, **la obra no busca unida de perspectiva**, pues las escenas son de diferente tamaño. **Tampoco emplea la atmósfera**, si no que el espacio parece ocupado y definido por la plenitud anatómica de los cuerpos. No es extraño encontrar escenas en las que el centro aparece vacío mientras las figuras se agolpan en los extremos.



c- Significado

En la bóveda están representadas tres realidades del hombre: los principales **sucesos espirituales de la Humanidad y las condiciones anteriores a la Revelación** (lunetos, tímpanos y pechinas); **el conocimiento y sus características** (las sibilas, los profetas, los ignudi); y **la relación con el cielo** (historias bíblicas).

Los episodios del Génesis, desde la Creación hasta Moisés, sirven para consagrar el papel del hombre como centro de todas las cosas y exaltan la hechura del hombre a imagen y semejanza de Dios. Sibilas y profetas señalan la universalidad del mensaje de la venida de Cristo.

C- Miguel Ángel arquitecto

Después del fallecimiento de Rafael, las obras fueron retomadas por **Sangallo el Joven**. De su proyecto se conserva una maqueta en el Museo Petriano. En primer lugar, desestimó el plan de su predecesor y la

disposición de sus naves. Vuelve al planteamiento original de **planta centralizada**. No obstante, tampoco se trata de una auténtica planta de **cruz griega** ya que antepone **un cuerpo previo coronado en las esquinas por cuatro torres**.

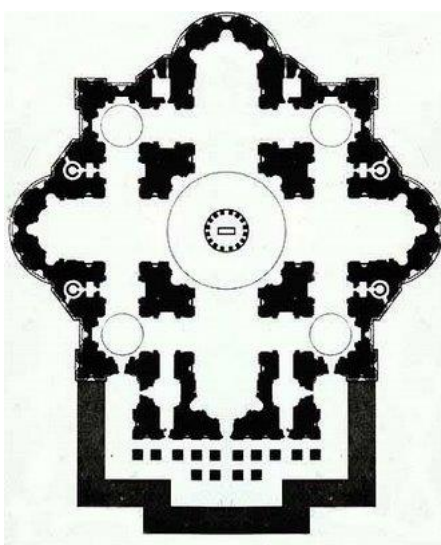
Miguel Ángel aportará la solución definitiva. A pesar de los intentos, las obras de la basílica seguían paralizadas desde las primeras piedras colocadas en 1506. **El papa Paulo III le encomendará la finalización de las mismas.**

Recupera la idea de planta centralizada de **cruz griega con una sola entrada**, y no una en cada brazo como había ideado Bramante, y coloca **en el centro cuatro enormes pilares ochavados** que sirvieran de soporte a una gran **cúpula**. Ésta, de **42 m. de diámetro**, requiere además para su sostén del **contrarresto de otras cuatro cúpulas menores** detrás de los pilares, con lo que desaparecerían las primitivas torres bramantinas. La cúpula propiamente dicha **se asienta sobre un tambor circular** que **presenta parejas de columnas gigantes de orden corintio**, destacadas del plano del muro, y entre ellas **vanos** rematados, alternativamente, con **frontones triangulares y curvos**. Sobre el tambor se eleva un sobrecuerpo o **segundo tambor**, con **decoración de guirnaldas**, y, sobre este, la **cúpula** propiamente dicha, **apuntada, de nervios destacados**, y por ello juegos de luz y de sombras. Sobre la cúpula se eleva una **linterna** abierta a la luz, también entre pares de columnas. Todo ello dentro ya de un lenguaje claramente manierista.

La cúpula del Vaticano se convierte así en un símbolo universal de un enorme efectismo, tanto al **interior, que llena de luz creando una concepción espacial diáfana e ingrátida, como al exterior, por su perfecta concepción volumétrica.**

En conjunto, el interior destaca por su luminosidad y su unidad espacial, que adquiere un sentido de monumentalidad no alcanzado hasta entonces.

Al exterior, toda la fuerza expresiva de la labor escultórica de Miguel Ángel, se expresa también en plenitud, gracias al juego de masas, tensiones y rupturas ya de corte manierista.



Renacimiento fuera de Italia

A- Alemania

La tradición alemana se encuentra **influida por el gótico y la pintura flamenca**. La renovación artística se produce en el sur, por los contactos con los centros artísticos quattrocentistas del norte de Italia. A fines del XV los artistas alemanes introducen los estudios sobre la perspectiva. El medio más usado es el grabado en madera. El principal artista es **Alberto Durero** (1471-1528), único artista no italiano al que se puede considerar plenamente renacentista. Humanista y pensador, ensalza en sus autorretratos la figura del artista como un intelectual de su tiempo. Conoce las innovaciones de la perspectiva y la proporción de la pintura italiana, viajando a Italia en dos ocasiones. Su pintura se caracteriza por el dominio del dibujo, la anatomía y el detallismo en las representaciones vegetales y animales, uniendo los logros de la pintura flamenca a la proporción renacentista. Realizó también numerosos grabados y acuarelas

Otros autores de la misma escuela son: **Holbein** (h. 1497-1543), famosos retratista; **Altdorfer** (h.1480-1538) destacado por sus visiones de la naturaleza y el paisaje; **Lucas Cranach** (1472-1553), representante del arte de la Reforma protestante, en cuyos cuadros satiriza al Imperio y a la Iglesia y con una visión del paisaje y de la anatomía humana totalmente anticlasicista, en la línea del manierismo, **Grünnewald** (h. 1480-1528), con obras religiosas de un profundo expresionismo.



B- Flandes

Otros pintores de la escuela flamenca: el **retratista Antonio Moro** (1517-1571), el **paisajista Patinir** (h. 1480-1524) y **Bruegel el Viejo** (1525-1569) que representa escenas cotidianas, alguna de ellas inspiradas en refranes, con un sentido moralizante.



B- Manierismo.

El término deriva de la expresión italiana de crear arte “**alla maniera de**”; que alude a una forma personal de interpretar las aportaciones que hacían los grandes artistas del clasicismo (Rafael, Leonardo, Miguel Ángel), pero manteniendo la personalidad artística. Más adelante recibió connotaciones peyorativas: sería una fría imitación técnica o fase de decadencia del periodo clásico del Renacimiento. Sólo va a ser recuperada su valoración tras la I Guerra Mundial.

Este estilo, puente entre el Renacimiento y el Barroco, **nace en torno a 1.520 en Roma**, con las últimas obras de Rafael y las primeras de Miguel Ángel, al que hay que considerar punto de partida por su ruptura personal con respecto a los principios clásicos. A pesar del peso de Miguel Ángel en el desarrollo del nuevo estilo, también se señala un foco inicial del Manierismo en Florencia en torno a Pontorno y Rosso. Se expande posteriormente hacia Venecia, Parma, Mantua y a otros países europeos.

Se desarrolla en una época de crisis política, científica, religiosa y económica sobre todo en Italia, simbolizada por el Saco de Roma a cargo de las tropas del emperador Carlos V, que hace perder la confianza en el hombre del periodo anterior.

Es un arte necesitado de explicación y para entendidos, lo que no impide su rápida difusión en los ambientes de las cortes italianas y europeas, donde una aristocracia artificiosa y sofisticada, que gusta de lo estilizado e ingenioso, acoge y patrocina el arte manierista. La complicación formal e intelectual de las obras manieristas **hace imposible utilizarlas como imágenes para el pueblo** de los valores políticos o religiosos. Esta circunstancia condujo a su decadencia, a partir de 1.570, ante las posibilidades de uso de la imagen que presentaba el Barroco.

Rompe con las normas del clasicismo oponiéndose a ellas: frente a placidez/tensión, equilibrio/desequilibrio, unidad/escisión, amplitud/agobio espacial; luz homogénea/luz dirigida, idealismo/expresividad, orden/inquietud y sorpresa. Para eso **utilizan el lenguaje clásico de manera caprichosa y desordenada**.

El manierismo está ligado a una corriente que no parte de la realidad, sino que considera **la obra artística como resultado de un proceso meramente intelectual** que busca la espectacularidad, el refinamiento y el decorativismo. El resultado es un arte frívolo, refinado, sofisticado, lujoso, teatral y sensual.

En **pintura** se caracterizaría por:

- a) Representación del **desnudo**, a menudo en **posiciones extrañas y contorsionadas** (forma serpentinata), con un **desarrollo muscular exagerado para expresar movimiento y sentimientos**.
- b) Introducción de **temas intencionadamente oscuros o tratados de manera difícil de comprender**: el incidente principal se arrincona en el fondo o se confunde entre figuras irrelevantes incluidas sólo como excusa para hacer virtuosismo pictórico.
- c) Empleo de **perspectivas extremas o de proporciones distorsionadas**.
- d) Uso de **intensas combinaciones cromáticas, con contrastes de color y de las luces y sombras**, usándose no con fines descriptivos o naturales, **sino al servicio del impacto emocional**.
- e) **Exclusión del paisaje natural como fondo**.
- f) **Densidad de los cuadros**, con figuras apretadas y abundancia de objetos como expresión de un “horror vacui” que contrasta con los espacios vacíos que presentan los lienzos del clasicismo.
- g) Se evita la sensación de unidad y profundidad espacial dando **valor independiente a cada elemento y alterando bruscamente los ritmos compositivos**.
- h) **La luz** se interpreta como manifestación de la divinidad, de manera que **buscan los efectos teatrales** que la expresión de los efectos naturales de la luminosidad.

En **arquitectura** se trasgrede el uso canónico de los órdenes clásicos. La disposición del espacio o el tratamiento de las superficies son desconcertantes. Crea unos espacios en el que el espectador se sorprende por los efectos contrarios que se consiguen con los elementos a los que está acostumbrado, por

sus **extrañas combinaciones y por su falta de sentido unitario** (se evitan las grandes perspectivas y se prefiere la sucesión de efectos). **El libre uso de elementos y proporciones**, y de una decoración que llega a veces a lo caprichoso y extravagante muestra el ingenio o la inventiva del artista. Se busca, asimismo, una relación más dinámica entre los diferentes elementos y con el entorno

En **escultura se abandona la frontalidad y sencillez a favor de la multiplicidad de los puntos de vista, del alargamiento y tensión de las formas y de las composiciones abiertas, con el empleo de líneas que se cruzan y de ejes helicoidales**. Se consigue, así, gran esbeltez y refinamiento. En los relieves se buscan los efectos exagerados de perspectiva y de escala.



b.1-La arquitectura manierista: Vignola

b.1.1. Características generales.

- a) La arbitraria **alteración de la correspondencia clásica entre las partes y el conjunto**.
- b) Se debilitan los ejes axiales que ordenan el espacio y crean grandes perspectivas; **se pierde así el sentido unitario del espacio**, apareciendo este como suma de elementos.
- c) La **decoración** que llega al capricho, **desdibuja la función de algunos elementos estructurales**.
- d) **Preferencia por espacios longitudinales**.
- e) Intencionadas rudezas y errores.

En resumen, el artista **juega con los elementos y proporciones para mostrar su inventiva y sorprender al espectador con efectos contrarios a los que estaba acostumbrado**.

b.1.2 Vignola (1.507-1573): *la Iglesia del Gesú* (proyecto de 1.571, terminada por Giacomo della Porta).

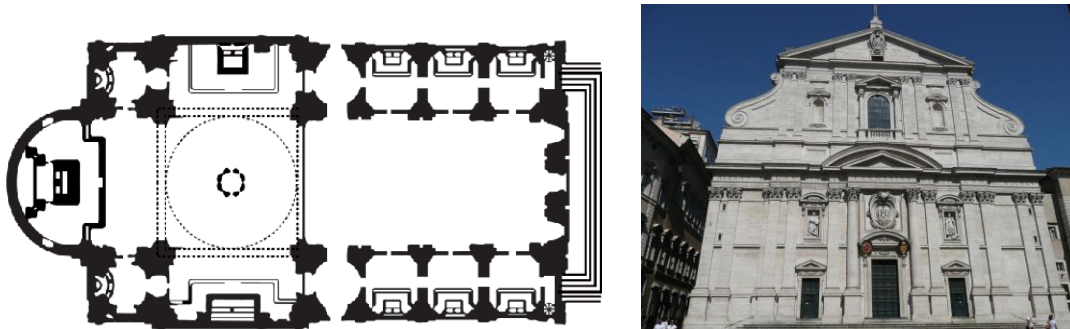
Recibe el **encargo de la Compañía de Jesús** de realizar un edificio que sirva de propaganda de la Contrarreforma, destinado a la devoción pública y a la peregrinación.

Emplea una **planta basilical** en la que **reduce** la proyección lateral de **los brazos de la cruz** y **acorta y ensancha la nave longitudinal**. Para dejar libre la nave se retiran las **capillas** a la profundidad de los **muros**. En alzado, presenta un muro con **grandes pilastras que alternan con los vanos oscuros de las capillas**. El **cuerpo longitudinal se cubre con bóveda de cañón** y el **crucero con una cúpula** que permite la máxima iluminación del altar que se sitúa debajo.

El espacio produce cierta **sensación de unidad al combinar el eje longitudinal de la nave y el efecto centralizador de la cúpula**. Es **manierista** en el sentido en que los **elementos individuales y las dimensiones no se controlan con la vista y no se realizan a escala humana**.

La **fachada** recibe influencias de Sta. María Novella en el diseño y de Miguel Ángel en su concepción como relieve plástico. **Presenta dos pisos, con pilastras geminadas y órdenes monumentales, separados por un ático y unidos por unas volutas de flanqueo**. En el **piso inferior** presenta, en el paño central, un **edículo monumental** que permite el acceso al interior del edificio, mientras a los lados se disponen puertas secundarias. El **mismo esquema se repite en el piso superior con ventanas**.

Se **organiza la fachada plásticamente**, alternando paños estrechos y anchos con pilastras. La **concentración de estos elementos en el centro origina un dinamismo y un contraste típicos del Manierismo**.



b.2- Escuela veneciana. El manierismo de Tintoretto.

Tintoretto (1.518-1.594). Desarrolla su actividad en Venecia. **Utiliza el dibujo y los trazos monumentales como Miguel Ángel y el color como Tiziano**, aunque con colores más sombríos, grises, plateados y con mayores contrastes de luces y sombras. Además **debilita los contornos por medio de una luz vacilante e irreal**.

No busca reproducir hechos históricos, si no que estudia la puesta en escena para conmover al espectador. Sus **representaciones son agitadas, dramáticas y atormentadas**. Prefiere escenas con efectos nocturnos.

Compone el cuadro con **perspectiva muy profunda**, marcada por la arquitectura y no centrada. La figura de Cristo no ocupa el centro, donde aparecen un perro y dos apóstoles quitándose las botas, si no que se desplaza a un lateral. Por estas características es el máximo representante del manierismo en la escuela veneciana.



5-El Renacimiento en España

A- Arquitectura: plateresco, clasicismo, herreriano (fotocopias)

El monasterio de El Escorial.

a) Cliente:

La construcción del monasterio de S. Lorenzo de El Escorial es la empresa artística más destacada del reinado de **Felipe II**. En **conmemoración de la victoria de S. Quintín** sobre los franceses (10 de agosto de 1.557), el rey proyectó un **edificio** que sirviera no sólo como **iglesia y lugar de residencias de una comunidad de monjes, sino también como palacio** desde donde gobernar la monarquía más poderosa de Europa. Además el lugar sería usado como **panteón real y tendría una biblioteca** donde se reuniría todo el saber de la época.



La tarea constructiva y la decoración estuvieron directamente **supervisadas por el rey**. Felipe II fue un gran conocedor de las artes, y El Escorial se convirtió en un **foco donde se dieron cita los mejores artistas** del momento. Las características de su arquitectura y la participación de un gran número de personas en el proyecto permitieron que las innovaciones de El Escorial se difundieran por España.

b) Artistas:

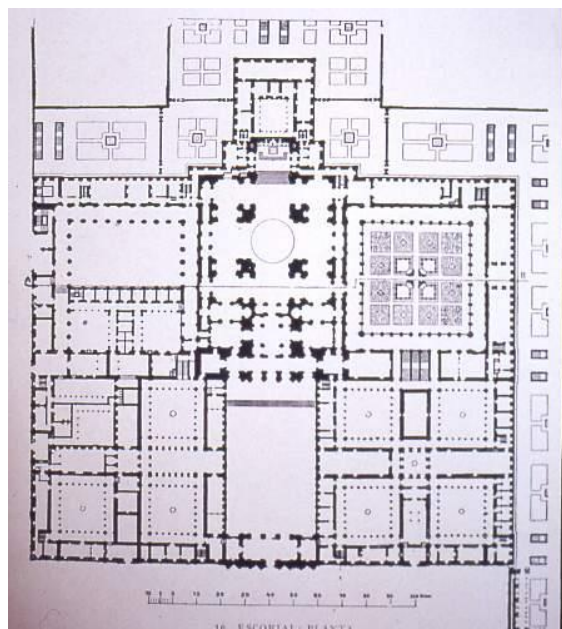
Iniciado en **1.563** y **terminado en 1.583**, el conjunto fue **encargado al arquitecto Juan Bautista de Toledo**. Este maestro había trabajado en Roma y conocía la arquitectura renacentista. Su temprana muerte en 1.567 hizo que las obras fueran dirigidas por el arquitecto **Juan de Herrera**, que simplificó el proyecto inicial y dio carácter al edificio. Con él se iniciaría todo un **movimiento arquitectónico denominado escurialense o herreriano**.

Se comprueba que los artistas conocen los modelos de la Antigüedad y los tratados de los italianos. Se inspiraron en la cúpula de Miguel Ángel, en los templos de Bramante, las fachadas de Vignola, el Hospital Mayor de Milán, el palacio de Diocleciano en Spalato o en los aposentos de Carlos I en Yuste.

c) Descripción del edificio.

La **planta** del Monasterio es un **amplio rectángulo** del que sólo sobresale, al fondo, el edificio dedicado a los aposentos reales o Palacio, configurando así **una forma de parrilla**, recuerdo simbólico del instrumento de martirio de S. Lorenzo.

Presenta **múltiples patios**, algunos subdivididos a su vez, en otros cuatro, en un esquema muy manierista de situar a estos no como prolongación de la entrada, sino **a los lados**. Es una solución que invita a la confusión del espectador y que es totalmente anticlásica. De ellos el más famoso es el de los **Evangelistas**, decorado en su centro con una fuente bajo un edículo de planta central.



Integrada en el centro del rectángulo se eleva **la iglesia, con planta centralizada, de cruz griega**, subrayada además por el remate de su magnífica **cúpula**. En su **interior** se sitúa un **presbiterio elevado**, y bajo este el **Panteón Real**, de planta octogonal, decorado con mármol jaspeado. Su **concepción espacial es sobria y monumental**, con repetición de arcos, pilastras toscanas acanaladas y bóvedas de cañón con lunetos.

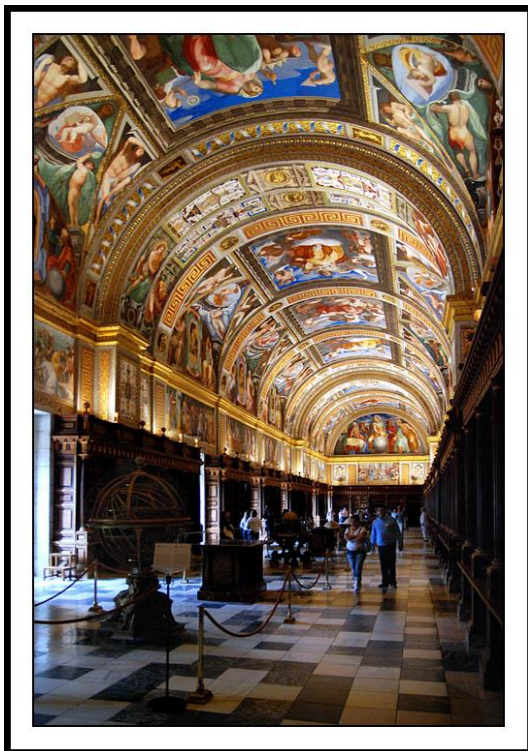
Al **exterior** destaca la **sobriedad** del conjunto, sin ornamento alguno sobre el robusto muro de granito y, como único elemento dinamizador, las series repetitivas de ventanas, muy sencillas, adinteladas. Esta solidez externa adquiere elegancia por los remates superiores, destacando las cuatro **torres** de las esquinas, más las dos que flanquean la iglesia, y los **tejados**, típicos de los Austrias, de pizarra a dos vertientes muy agudas, buhardillas y chapiteles rematando las torres. Igualmente característicos son los **piramidiones** o remates de pirámides con bolas, que corona también los elementos altos de la construcción.



Sólo la **fachada** de entrada rompe la austeridad. Esta formado por un **pórtico de dos cuerpos**. El inferior presenta ocho columnas dóricas, y el superior cuatro jónicas, con un nicho en el centro que cobija la imagen de S. Lorenzo y un remate superior de un frontón. Al traspasar esta se accede al **Patio de los Reyes**, auténtica antesala de la fachada de la iglesia donde aparecen los reyes de Israel implicados en la construcción del templo de Salomón en Jerusalén, estableciendo así una analogía entre ambos edificios.

d) Decoración:

Sirve de **complemento simbólico** de la arquitectura, **diferenciando espacios**. Así, en la iglesia aparecen pinturas de fácil comprensión (La Adoración) o retratos en bronce de Felipe II y de su padre Carlos I. En la biblioteca aparecen alegorías de las ciencias y de las artes presididas por la filosofía y la teología para recalcar que la meta del conocimiento es Dios. En los aposentos encontramos temas religiosos o profanos nidos a la representación de hechos históricos.



Significado:

La construcción de El Escorial está pensada con un ajustado **sistema de proporciones y estudios de geometría**. La falta de ornamentación resalta la pureza de las formas cúbicas y la monumentalidad del edificio. Felipe II pretende construir un nuevo templo de Salomón, donde se reúna todo el saber conocido y se defienda la pureza de la religión. El edificio aúna influencias italianas y flamencas. Los rasgos generales de la construcción (austeridad, simplicidad, decoración con elementos arquitectónicos...) son expresión del arte depurado de la Contrarreforma.

B- Pintura y escultura. El Greco (fotocopias)

Domenico Theotocopoulos (Creta 1.541- Toledo 1.614) asume la complejidad y dominio de los recursos técnicos del **Manierismo** al servicio de sus mecenas y de los principios de la Contrarreforma.

Recibe formación en Creta y en Italia (Venecia, Roma), pero al contacto con el misticismo de Toledo personaliza las influencias anteriores y logra un estilo propio.

Su **clientela**, tras el fracaso ante Felipe II, se compone de **clérigos y aristócratas toledanos**, con los que comparte postura religiosa, y que **le permiten una mayor libertad artística** y mantener abierto un taller con una variada y rica producción

a) Influencias que recibe:

1- **Bizantinas**: la **expresividad**, la **repetición de tipos y actitudes**, las **figuras inmatrimiales y con tendencia a la frontalidad**; **rostros alargados** y ojos desorbitados, y **la tendencia simbolista**.

2- **Italiana** (Venecia y Roma): **modelado con sentido volumétrico y regulación de la luz** para alcanzar sentido de espacio; **de Tintoretto la construcción del espacio y la composición**; de Tiziano el **sentido del color**, de Miguel Ángel las **formas vigorosas y las actitudes manieristas**.

Las **influencias manieristas italianas** determinarán los **cuerpos alargados, esbeltos y desproporcionados**, la **composición en altura**, **empleo simbólico del color**, **tendencia de las figuras a la planitud y los escorzos violentos**.

b) Producción en España.

Se pueden distinguir **dos etapas**: la **primera de influencia bizantina e italiana**, y la **segunda** en la que se pierde el sentido concreto de las formas y se buscan efectos expresivos con la agitación de las figuras y la luz fantasmagórica.

De la primera etapa, “El Expolio” muestra la influencia veneciana en el color y en la aparición de episodios secundarios en torno a la figura central de Cristo. Inicia un acercamiento a la Corte con dos obras *“Alegoría de la Liga Santa”* y *“El martirio de S. Mauricio y de la legión tebana”*.

“El martirio de S. Mauricio y de la legión tebana” (1.582)



Encargadas por el rey, pero al que no le agradan por su complejidad. El **tema** de esta última es la **ejecución por Diocleciano de una legión convertida al cristianismo**. Se **desarrolla en tres momentos que coinciden con tres planos diferentes**: los oficiales tomando la decisión en el primero; a la izquierda la ejecución y en la parte superior un grupo de ángeles con símbolos de pasión. Es característica la **división entre mundo terreno y mundo celeste articulados en torno a un eje vacío sobre el que giran las figuras**.

La **composición es asimétrica, dividida por una diagonal**, enfrentando figuras de oficiales con masas de soldados, o ángeles con el vacío. **La luz**, procedente del fondo, desde arriba, y desde el espectador, **busca el efectismo**.

El entierro del Conde de Orgaz (1.586).

La obra fue **encargada por la parroquia de Santo Tomé de Toledo** para conmemorar la muerte del Conde de Orgaz, benefactor del templo, que había muerto doscientos cincuenta años antes. Según la tradición S. Agustín y S. Esteban habían bajado del cielo para darle sepultura.

La escena se divide en dos zonas: la celestial y la terrena. En esta segunda renuncia a lo escenográfico, sin fondo, con un **friso de personajes**, aristócratas y clérigos, que acuden al milagroso entierro y cuyas cabezas, a la misma altura, marcan la clara separación con el mundo celeste. Sólo el sacerdote de la derecha y el niño se dan cuenta del acontecimiento milagroso: S. Agustín y S. Esteban entierran al conde. **Un ángel lleva el alma y establece la relación entre las dos zonas. En la parte superior, rematada en semicírculo, aparecen la Virgen, S. Pedro, S. Juan, Noé... y a Felipe II** rodeando a Cristo.

La **composición general** aparece articulada **en torno al eje que incluye la figura de Cristo. La distribución del espacio inferior es la clásica, mientras que la superior presenta violentas diferencias** entre planos y nubes para llenar los espacios. **Ambas zonas también se diferencian en cuanto al movimiento** (estatismo o sugerencia de movimientos en la inferior, contorsiones e ingravidez de las figuras en la superior), **realismo** (disminuye de abajo a arriba para culminar en la figura desmaterializada de Cristo), **color** (colores cálidos e intensos aplicados con una pincelada suelta en la parte superior, mientras en la inferior tonos oscuros y meticulosidad) y **luz** (fantasmagórica en la parte superior).

En resumen, **rechaza los principios de modelado, profundidad, anatomía y proporción** para **conseguir mayor expresión**, dramatismo con el que reflejar un mundo místico. Así **emplea figuras alargadas, sinuosas y retorcidas, con complicados escorzos y contornos sin clara definición**. Las **complejas composiciones, se sitúan en espacios indefinidos**, poblados de nubes. Las **figuras tienen su propia luz y cobran un extraño movimiento**, lo que les da una intensidad expresiva que no necesita asomarse a los rostros. El **color es subjetivo, irreal**, y la **luz** trata de lograr efectos especiales, **atmósferas espirituales o ambientes supraterráneos**. La distancia entre el mundo espiritual y el real se certifica en los detalles naturalistas del segundo